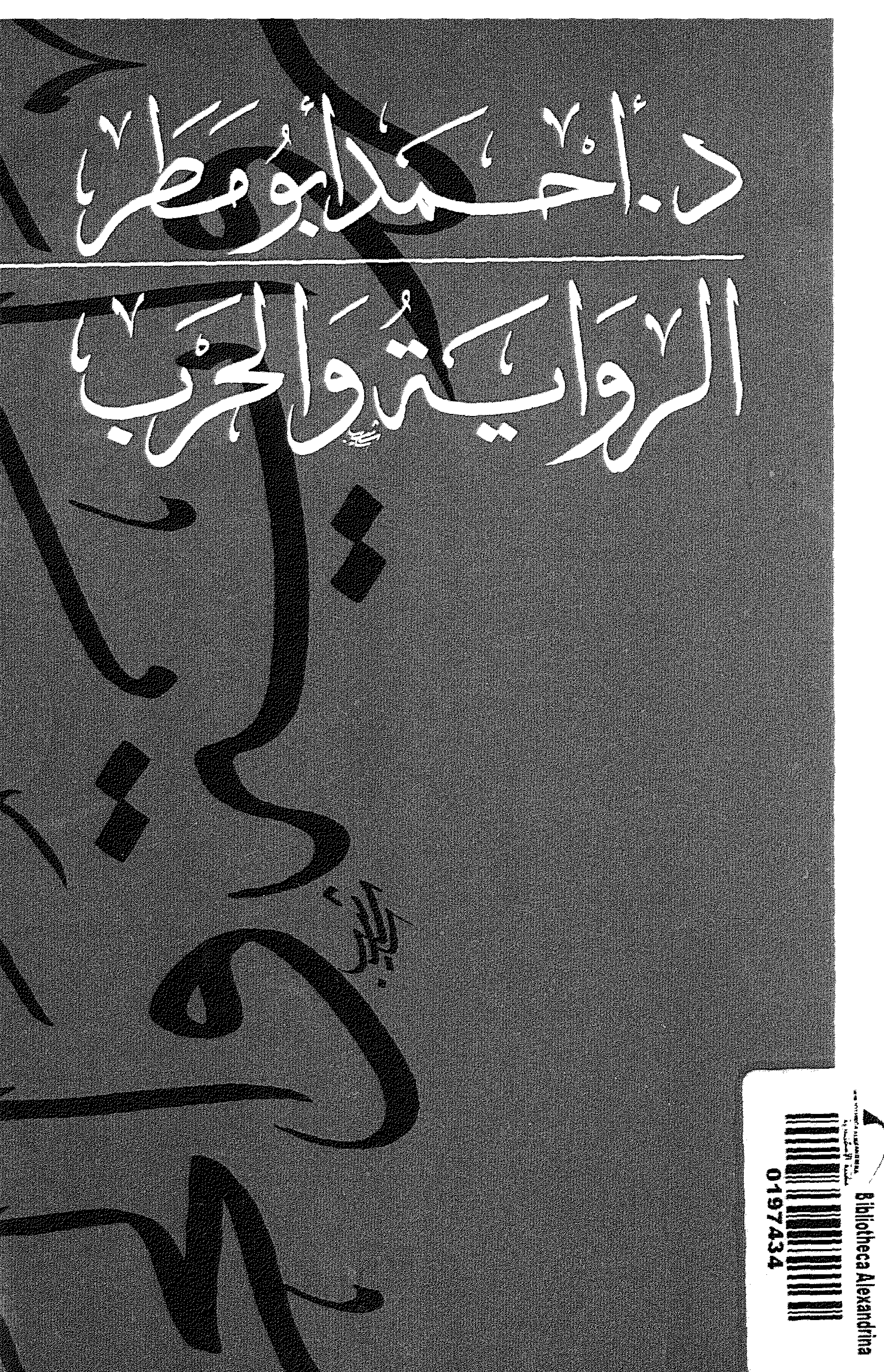

د. أحمد أبو مطر
الرواية والحرب

الرواية والحرب



المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الرئيسي :

بيروت ، ساقية الجنزير ، بناية
برج الكارلتون ، ص.ب : ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي : موكيالي بيروت ٨٠٧٩٠٨
تلكس ، LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

التوزيع في الأردن :

دار الفارس للنشر والتوزيع : عمان
ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف : ٦٠٥٤٣٢ ، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تلكس ٢١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٩٩٤

د. أحمد أبو مطر

الرواية والحرب



تقديم

هذا الكتاب، يحتوي على عدة دراسات، سبق أن نشرت منذ سنوات متفاوتة في المجلات والدوريات العربية. وقد إرتأيت تجميعها وطبعها في كتاب، كي تصبح في متناول القراء، خاصة أن الدوريات والمجلات العربية غير متيسر تداولها من قبل القراء والدارسين، إلا لمن تتوفر عنده أو في قطره القدرة والإمكانية الكبيرة للأرشفة والتوثيق.

وبخصوص الدراستين حول موضوع الرواية والحرب، فهما يتناولان موضوعا جديدا، كنت أخطط ومازلت لأن يكون كتابا مستقلا، يتناول كافة مراحل الحروب العربية، سواء مع اسرائيل، او الحروب العربية ـ العربية، وانعكاساتها في الرواية العربية. أما الدراسات الخاصة بالموضوع الفلسطيني، عن صحف المقاومة، والمبدع والانتفاضة، ورواية القضية الفلسطينية، فقد أثارت نقاشا واسعا عند نشرها، وتحديدا دراسة (الظاهرة الاستعراضية في صحف المقاومة الفلسطينية) التي رفضت كل الصحف والدوريات الفلسطينية نشرها آنذاك، إلى أن نشرتها مجلة «الأداب» البيروتية، ثم أعادت نشرها على حلقات مجلة «عرب تايمز» التي تصدر في هيوستن / أمريكا.

لذلك أضع هذه الدراسات في هذا الكتاب، لتكون في متناول القراء والدارسين.

احمد ابو مطر

١٩٩٣/١١/١

الـــروايـــة والحـــرب

مقدمات أسـاسـية(☆)

١ ـ البشرية والحرب

ليس من المبالغة، ان نقول، ان الحرب قد ولدت على هذه المعمورة، مع ولادة الجنس البشري، الى الحد الذي يجعلنا نعتقد انها سمة من سمات هذا الكائن، فلم يخل اي عصر من الحروب المحدودة، زمانا ومكانا، او الحروب الشاملة، التي يمتد زمانها ويتسع مكانها، لتشمل اجناسا مختلفة ضمن ظروف متنوعة، يختلف في اغلب الاحيان على تفسيرها، وتوضيح أسبابها ودوافعها. ان نزعة الاعتداء (الميول العدوانية) تنبع اساسا من طبيعة النفس الانسانية التي يشكل الاستئثار والانانية (حب الذات) معلما

(☆) نشرت هذه الدراسة في العدد (٢٣٥) من مجلة «المعرفة»، سبتمبر (أيلول) ١٩٨٠

اساسيا من معالمها. «لان تصور قلب الانسان شرير منذ حداثته»[١]. لذلك كانت دعوة الرب عليه: «ملعونة الارض بسببك. بالتعب تأكل فيها كل ايام حياتك. وشوكا وحسكا تنبت لك»[٢]. وقد شهدت الكرة الارضية أول حروبها بين الاخوين هابيل وقابيل، بسبب الاهواء الشخصية، اذ عز على قابيل، واثار حقده الذاتي ان يتقبل الرب قربان اخيه دون قربانه، فعمد الى قتله، مسطرا بتلك الجريمة لعنة أبدية على البشرية، وليصبح الانسان ملعونا من الارض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيه المراق لارضاء نزعة وميل عدواني، لا دخل لاخيه في اثارته، ومنذ ذلك اليوم الموغل في القدم، والعالم يعيش سلسلة من الحروب والغزوات والغارات، تكاد لا تنقطع، فكل معركة تسلم الى اخرى، وكل حرب تنتهي في بقعة، لتبدأ حرب ثانية في بقعة نائية او قريبة.

وربما يكون من باب التصنيف المعاد والبديهي، ان نقرر بأن تلك الحروب والغزوات والغارات كافة، تندرج تحت نوعين:

أ ــ الحرب العادلة، وهي الحرب التي يقوم بها افراد او قبيلة او شعب، ردا لعدوان تعرضوا له من قبل آخرين، ولا يبتغون من ورائها عدوانا، انما يردون عدوانا، او يريدون استرجاع حقوق لهم سلبت. وربما لا يختلف اثنان حول ان الحرب العربية ضد العدو الصهيوني المعلنة منذ اربعة عقود ونيف، أوضح نموذج لهذا النوع من الحرب، فهي حرب لرد عدوان كان وما يزال مستمرا ضد الامة العربية.

ب ــ الحرب العدوانية، وهي الحرب التي تقوم استجابة لنزعات عدوانية، لدى الجماعات او الدول، طمعا في مزيد من التوسع والسيطرة والهيمنة. وقد شغل هذا النوع من الحروب العالم طيلة القرن العشرين أبان المد الاستعماري الذي قصد الى نهب ثروة الشعوب النامية، وبالتالي حريتها. وأوضح مثال عليها الحرب الامريكية ضد الشعب الفيتنامي التي استمرت حوالي عقدين من الزمان، انتهت بانتصار الشعب الفيتنامي انتصارا كاسحا، توج بتوحيد شطري فييتنام. وفي تاريخ العرب الحديث، تبرز

واضحة تلك الحرب العدوانية التي شنها الاستعمار الفرنسي على الجزائر، بقصد الاستيطان والهيمنة، انتهت في عام ١٩٦٢ باستقلال الجزائر، لتبدأ صفحة جديدة من العلاقات العربية ـ الفرنسية، تعتبر من أوضح العلاقات الغربية مع العرب، اذ انها تحاول الوصول الى تفهم مستقل للحقوق العربية، بعيدا عن الرأي الغربي، الذي يدور غالبا في فلك السياسة الأمريكية، المعادية للقضايا العربية.

ويلاحظ ان كل نوع من الحرب يواجه بنقيضه، فالحرب العادلة التي يقوم بها شعب لاسترداد حقوقه، تواجه من الخصم بحرب عدوانية تستهدف مواصلة اغتصاب هذه الحقوق. والحرب العدوانية التي تشنها دولة لتحقيق اطماع ذاتية تواجه بحرب عادلة من الشعب الذي يكون هدفا لتلك الحرب ـ الاطماع، فالعملية تبدو جزءا من جدلية الحياة والموت. يرى فرويد «ان الحروب لا يمكن ان تتوقف طالما ان الشعوب تعيش في ظروف متباينة أشد التباين، وطالما ان حياة الافراد لها وزنها المختلف في كل أمة، وطالما ان الاخطار التي تباعد بين الامم ليست الا انعكاسا للطبائع المتمكنة من العقول»[٣]. ان هذا القول يعي السلوك والنوازع المختلفة لدى البشر، التي ينتج عنها تباينا من الاهواء والمصالح، ومن ثم تصادمها فتكون الحرب. اما ما يراه من أن «الحروب كانت دائما بين شعوب بدائية واخرى متحضرة، وانها تندلع بين عصبيات مختلفة، وانها قامت بين جنسيات دالت حضارتها»[٤]. فهو رأي لا يواكب المتغيرات التي احدثها المد الاستعماري، حيث أصبحت للحرب عوامل سياسية واقتصادية، لا علاقة لها بالجنس. والا فكيف نفسر الحربين العالميتين الاولى والثانية، اللتين قامتا بين معسكرين، ينتمي كلاهما للشعوب البيضاء، التي يرى أن زعامة الاجناس البشرية قد آلت اليهما، وانها أجناس معروفة باهتماماتها العالية، والتي بفضل قواها الابداعية يرجع تقدمنا التقني نحو السيطرة على الطبيعة، ويعود ما احرزناه من مكاسب علمية وانجازات فنية[٥]. وكذلك الحرب الامريكية ضد الشعب الفييتنامي، وغيره من شعوب العالم. هل هي حرب بين شعوب بدائية وأخرى متخلفة؟ أم أنها السيطرة الاستعمارية؟.

٢ ـ الادب والحرب

لم يتخلف الادب، في أي عصر من العصور، عن مواكبة الحرب كظاهرة غريزية ملازمة للانسان، وذلك لان الادب يعكس دوما، بشكل أو آخر حياة الانسان على هذه المعمورة. ولما كانت الحرب منذ فجر البشرية وهي مشتعلة بين الافراد والجماعات والحكومات، كان من الطبيعي ان تتبادل التأثر والتأثير مع الادب. فالادب يهيء للحرب، ويعبر عنها. كما أن الحرب تمد الادب بالعديد من المضامين والافكار. وأكاد أجزم بأنه ما من حرب عرفتها البشرية في الشرق أو الغرب، في الزمن القديم أو الحديث، الا وتركت نوعا من الاعمال الادبية الخالدة، شعرا ونثرا، كانت من وحي الحرب وتأثيراتها. ويكفي ان نذكر ان الملاحم القديمة والحديثة، كتبها أصحابها ـ أفرادا أم جماعات ـ ليسجلوا صفحات خالدة من تاريخ أممهم وشعوبهم، وكانت الحرب في أغلب هذه الملاحم المحور الرئيسي الذي دارت حوله. ومن أشهر هذه الملاحم وأقدمها «الالياذة والاوديسا» لهوميروس، التي تعتبر سجلا ملحميا لوقائع الحرب الطروادية وما صاحبها، وقد تركت بصماتها وتأثيراتها واضحة، في العديد من آداب شعوب العالم قديما وحديثا، وما تزال شخوصها حتى اليوم ميدانا لمعالجة الاعمال الابداعية، في الشعر والرواية، يستوحي الكتاب هذه الشخوص، مواقفها وعواطفها.

اما في الادب العربي، فيشكل الشعر الحربي غرضا أساسيا من اغراضه، وهناك من يرى انه اقوى ما نظم الشعراء العرب، وبقي مع مرور الزمن، لانه يتصل بالامة فيضم مجد ماضيها الى عزة حاضرها، وهو وحده سجل فخرها وعنوان بأسها واناشيد بطولتها(٦).

وهناك ما عرف باسم «ايام العرب» التي ظلت تتناقل بالرواية الشفوية، حتى لحقها التدوين المكتوب، فاذا هي سلسلة من الوقائع والحروب والمعارك، تدور رحاها بين القبائل العربية لاسباب ذات علاقة بالتناحر اليومي من أجل تحصيل مقومات العيش واستمراره. وما له علاقة بالشرف والكرامة والتناحر بالحب والنسب، وما يثيرانه من حساسيات قبلية على مستوى الفرد والجماعة. وربما من اشهرها تلك الايام التي عرفت باسم حرب «داحس والغبراء» واستمرت حوالي أربعين عاما بين قبيلتي عبس وذبيان، بسبب اقدام حمل بن بدر (صاحب الفرس الغبراء) على افساد السبق الذي

كان بينه وبين قيس بن زهير (صاحب الجواد داحس)، اذ اعتبر عمله هذا غدرا، لم يحتمله قيس بن زهير وقبيلته، فاشتعلت بين القبيلتين تلك الحرب الضروس، التي كان لها العديد من الايام والمواقع، وقد قيل فيها من الشعر الكثير، الذي لو امكن تنسيقه حسب الايام والمواقع وتسلسلها، لوجدنا امامنا ملحمة عربية حقيقة، وقد اشترك في نظم هذه الاشعار العديد من الشعراء، منهم: عنترة العبسي والربيع بن زياد العبسي وعمر بن الاسلع وغيرهم[٧].

وفي ميدان آخر، يتعلق بالحرب والادب، لا يمكن القفز عن «السير الشعبية» التي لها مكانة خاصة في الادب الشعبي العربي، فهي على اختلافها، تدور حول الحرب، مستعرضة بطولات فردية وجماعية، لافراد وأقوام من العرب في فترات تاريخية متنوعة. ويكفي ان نذكر من بينها سيرة عنترة بن شداد العبسي والهلالية والظاهر بيبرس. في هذه السير الثلاثة، نعيش صفحات من التاريخ، وبالذات جانبه الحربي، حيث الوقائع والمعارك والغزوات المتنوعة في أشكالها واسبابها، كما أن وصولها الينا مكتوبة بهذا الشكل الطويل المضخم، يوحي بأنها في كافة العصور، كانت تكتسب ابعادا ودلالات جديدة، تنعكس على شكلها ومضمونها، فهي حافلة بالوقائع والغزوات التي تنقل جوانب من تاريخ تلك الفترات. لقد شكلت الحرب المحور الاساسي لتلك السير كافة، بتنويعات مختلفة، جعلت بعض الباحثين يلاحظ وجوه الاختلاف بين بعض هذه السير في علاقة الحرب بكل منها، وبالذات فيما يخص السيرة الهلالية وسيرة الظاهر بيبرس. اذ كانت الحرب في الاولى بدافع من المحافظة على الذات القومية العامة، وكان خليفة الزناتي ـ مثلا ـ مثلما تصفه السيرة بأنه يحفظ القرآن الكريم ويتفهم سوره، وكان الاعداء من الكفار عجما أم روما، أقل في المرتبة من صاحب تونس، ولم تكن منازلتهم الغاية المقصودة من السيرة التي كانت تستهدف بلاد المغرب. أما سيرة الظاهر بيبرس فقد كانت حروبها كلها تقريبا في سبيل الدين. والخصوم هم المجوس والمسيحيون، وان حدثت مناوشات بين اقوام الامراء المسلمين واجنادهم، فنلك عارض يقتضيه تواطؤ بعض المسلمين مع القوم الكافرين[٨].

٣ ـ القصة القديمة والحرب

فيما يتعلق بالشعر العربي، يشكل موضوع الحرب غرضا اساسيا من أغراضه في أغلب العصور. وقد قيل في هذا الغرض من الاشعار، من حيث الكم والكيف، ما لم يقل في اغراض اخرى، مما جعل موضوع (الحماسة) موضع اهتمام المؤلفين والمصنفين القدامى، يقيمون عليه الدراسات والموازنات، وينسقون له المختارات المتنوعة(٩). وقد تميز هذا الشعر بسمات خاصة في العصر العباسي، في أشعار أبي تمام والبحتري، وقد عرفنا الكثير عن معارك تلك الفترة من أشعارهما. وأكاد اقول انه لولا قصيدة ابي تمام في فتح (عمورية) على يد الخليفة المعتصم، لما خلدت هذه المعركة، التي ما نزال حتى اليوم نتغنى بها من خلال هذه القصيدة الرائعة التي تشجينا، وتثير فينا الحماسة والامل، لان هناك أكثر من موقع عربي، واكثر من امرأة عربية، تنتظر معتصمها، الذي يخلصها من أسر الذل والمهانة، ويستعيد لها ولقومها عشرات المدن المحتلة. هذا بالاضافة الى ما كسبه هذا الشعر الحربي من علامات واضافات مميزة على يد المتنبي وأبي فراس الحمداني، في زمن الدولة الحمدانية، ضد الروم البيزنطيين، التي استمرت قرابة ستين عاما، واخذت طابعا عربيا واضحا، سجل المتنبي وقائعه المتعددة، في العديد من قصائده بفنية عالية مقتدرة.

أما فيما يتعلق بالقصص العربية القديمة، فالامر لا يختلف كثيرا، الا حسب ما تقتضيه تنويعات هذا الفن، واختلاف الزمن. لقد شكلت الحرب جانبا اساسيا في القصص العربية القديمة التي وصلت الينا عبر عشرات الرواة والروايات، بشكل يجعلها تحمل في ثناياها ارهاصات قصصية، تعتبر ناضجة مكتملة البناء اذا اخذنا في الاعتبار زمنها الموغل في القدم. هذا، دون الخوض في الجدل القديم ـ الجديد، حول مدى معرفة العرب بفن القصة بمعناها الفني الحديث، الذي تقرن معرفته دوما بالاداب الاوربية.

من هذه القصص العربية القديمة، تتميز قصص «كليب» و«البراق»، لما احتوته من مواقف درامية واحداث مثيرة، تعبر في بعض الاحيان عن دلالات فكرية واجتماعية، خاصة بطبيعة المجتمع القبلي العربي آنذاك. وقد لعبت الحرب والفروسية الدور الاساس الذي اعطى لهذه المواقف دراميتها، ولتلك الاحداث اثاراتها التي تتجاوب حتى اليوم، مع جوانب النفس الانسانية.

في قصة (كليب) نرى اكثر من ناحية فنية وموضوعية، تعتبر من اهتمامات الرواية الحديثة، وبالذات الصراع النفسي الذي يعيشه البطل، عندما يقع تحت سطوة ما يتنازعه من عواطف، يشكل انحيازه لاي منها، موقفا ليس في مقدروه احتماله، لان الوقع النفسي - عندئذ - غير محتمل، وربما غير قابل للفهم والتبرير. من هذا، تلك اللحظات القاسية التي عاشتها (جليلة) زوجة كليب، عندما وقع الصراع بين زوجها وشقيقها (جساس). مع من تقف؟ ومن تؤازر؟ زوجها أم شقيقها؟. ان الاثنين قريبان من نفسها، ولكل منهما منزلة لا تقل عن منزلة الآخر، لذلك فان الموقف الذي يرضي عاطفتها، ويستسيغه فكرها هو أن تقوم بدور الوساطة، علها تتمكن من الاحتفاظ بهما معا. ولكن مجريات الاحداث في القصة، لا تسير وفق هواها ورغبتها، سواء كانت هذه الاحداث واقعية، ام من نسج الخيال، اذ يقدم كليب وهو في سبيل كبح جماح جساس وتقزيمه امام قومه - على قتل ناقة البسوس خالة جساس، وهو يعرف ان هذا العمل اهانة لا يقبلها الفرد البدوي مهما كانت منزلة الشخص الذي يرتكبه، فردا عاديا ام زعيما قبليا مرموقا مثل كليب. وكان رد فعل جساس الرد الطبيعي المنسجم مع اعراف القبيلة، تلك الاعراف التي كانت السيادة فيها للقوة والعنف، فيقدم - انسجاما مع ذاته وعصره - على قتل كليب نفسه. هذا جانب من المواقف التي عاشتها شخصية جليلة في هذه القصة، ويزيد الواقع او الخيال هذه المواقف تعقيدا ودرامية، عندما يجعل قوم كليب يطردون جليلة، فتعود الى قومها تحمل في أحشائها جنينا من كليب، يخرج للحياة ويكبر، ليحارب مع قوم امه ضد قوم ابيه، وعندما يعرف حقيقة وضعه الاسري، ينقلب ضد قوم أمه، ويحارب في صف قوم ابيه، ولا يشفي غليله الا بقتل خاله (جساس)، انتقاما لقتل والده.

ان هذه الاحداث المعقدة، والعواطف المتصارعة في نفسيات الشخوص، تدور ويعبر عنها من خلال معارك ووقائع وحروب، سقط فيها الآلاف من القتلى والجرحى والاسرى، ونجد افضل وصف لها في شعر تلك المرحلة، ذلك الشعر الذي كان يتخلل التعبير عن احداث الوقائع والمعارك. ان معالجة العديد من الاعمال الادبية العالمية لمثل هذه المواقف، وتلك العواطف من الاعمال الادبية العالمية البشرية، جعل بعض

الباحثين[١٠]، يرون أن هذه الاعمال تأثرت بهذه القصة العربية القديمة، وبالذات الملحمة الاسبانية الشهيرة (السيد) التي اعاد صياغتها واقتبسها اكثر من كاتب غربي، منهم الشاعر الفرنسي الكلاسيكي كورني الذي اخذ منها احداث مسرحيته المعروفة (السيد).

أما قصة (عنترة) التي وصلتنا مدونة في مجلدات كثيرة، فهي اخاذة من نواح كثيرة، ربما يكون اهمها هو سبقها العديد من الاعمال الاوربية في الثورة على اعراف المجتمع التقليدي، محاولة ـ من خلال حب عنترة وفروسيته ـ تحطيم العديد من المفاهيم القبلية المتخلفة، التي تضع حواجز غير منطقية بين بني البشر، لمجرد ان هذه الحواجز تمحي اطماع الفئة المتنفذة في المجتمع، وتبقي السيد سيدا، والعبد عبدا، مما يذكرنا ببعض مفاهيم الاعمال الكلاسيكية الاوربية. تضع قصة عنترة العبد الاسود، ابن الجارية السوداء، في مصاف زعماء القبائل، وهي تسقط بذلك اية فوارق بين بني البشر، سواء كان مردها الى اللون ام الطبقة الاجتماعية، وتطرح ـ بشكل له ابعاده المختلفة ـ قضية شكلت محورا اساسيا من محاور الاداب الحديثة عند الغرب والعرب، وهي مشكلة الحرية والمساواة، وبالذات في جانبها الخاص المؤلم الذي يفقد فيه المرء حريته ومساواته بالاخرين لاسباب لا دخل له فيها، فهو مذل مهان، لانه اسود اللون، مما يجعل اقرب الناس اليه، وهو والده، لا يعترف به، فلا يلحقه بنسبه، ويدفعه من دون اشقائه واقاربه الى الاعمال الدنيا التي تسند للعبد مثل رعي الاغنام والابل.

ان اهم المواقف الدرامية في هذه القصة، هو العصيان والتمرد الذي يعلنه عنترة رافضا بذلك الانصياع للاعراف والتقاليد القبلية، التي حكمت بالذل والمهانة على العديد من امثاله، ابناء الاماء، وكأنه يطرح هذه المشكلة من بابها الواسع، مشيرا الى هذه الفئة بأن تكف عن السكوت والتخاذل، اذ بامكانها وفي حدود قدرتها ان تحقق المساواة، وتكسب الحرية رغم انف القبيلة، ان تحقيق الذات بالنسبة لعنترة، لا يتجلى الا من خلال الحرب والفروسية، لذلك تشكل المعارك اساس هذه القصة ومحورها، فمن خلال ضرب السيوف، وطعن الرماح، يحقق عنترة ليس مساواته بأفراد القبيلة الاخرين، ولكن يحقق تفوقه المميز عليهم، وحاجتهم له، لساعده وفروسيته، التي لولاها

لاصبحت القبيلة نهبا مباحا لاعدائها. من خلال الطعن والكر، يحقق هذا الغراب لنفسه مكانة يعجز عنها أحرار القبيلة، فتضطر مرغمة للاعتراف به، ومساواته بغيره...

هل نحمل هذه القصة اكثر من قيمتها ومضمونها، اذا قلنا انها تعلن تمردا مبكرا جدا، وتمارس تعرية ثورية لقيم المجتمع الظالمة؟. سنقر بذلك، اذا تذكرنا ان هذه القصة، عرفت في الحياة العربية الجاهلية في العام الثاني والعشرين قبل الهجرة، أي في نهاية القرن السادس الميلادي تقريبا، فيكون من المبكر جدا ان تطرح هذه مشكلة الحرية والمساواة، بالذات النابعة من (اللون)، وذلك قبل اثنتي عشر قرنا من الان، في حين ان اكثر من مجتمع غربي معاصر، ما يزال يعاني من هذه المشكلة وتمارس التفرقة النابعة من اللون ضد ملايين البشر في المجتمعات الغربية الآخذة بمضمار الحضارة والعلم، رغم مرور قرون عديدة على ثورة العبيد المشهورة بقيادة سبارتكوس. بالاضافة الى ذلك، فان القصة، تطرح من خلال شخصية عنترة الحل لهذه المشكلة، فهي تعلن ان الظلم والذل لا ينتهيان الا بالثورة والتمرد، كما فعل سبارتكوس. لقد كانت الحرب في هذه القصة الميدان الوحيد الذي تثبت فيه الشخصية المقموعة فرادتها وتميزها، وقدرتها على ان تكون في مستوى الشخصية القامعة، وحاجة الاخيرة اليها، بل اعتمادها عليها في رد الاعداء الطامعين... ان اهمية هذه القصة، ليست في نمط الفروسية فيها، ولكن في تأكيدها على أن قيمة الفرد تكمن في أعماله وقدرته الذاتية، وليست في انتمائه القبلي وطبقته الاجتماعية. ان اضفاء الملامح العاطفية الوجدانية على شخصية عنترة في هذه القصة، من خلال حبه الفذ لعبلة، حقق لها انتشارا واسعا، وتأثيرا لاحقا في غيرها من الاعمال الادبية. خاصة ان طابع الفروسية التي عرف بها عنترة، يعود في جانب منه الى الحوافز الذاتية التي يمده بها حبه لعبلة، بالاضافة الى تمرده وثورته على الواقع الاجتماعي السائد. ان الحب في هذه القصة، يدفع بالفروسية الى آفاق رحبة، تبدو فيها شجاعة الفارس المتناهية، كما ان الفروسية تجعل الحب نقيا خالصا، له شفافية عذرية، ترتفع بالفارس الى آفاق خيالية، تشبه بعض المضامين الحديثة في الآداب الرومانسية الغربية والعربية. شفافية تجعل الفارس يتذكر حبيبته

والرماح تنهل من دمه، ويود تقبيل السيوف لانها تلمع كبارق ثغر الحبيبة المتبسم[١١].

وربما يكون من القول المعاد، ان نتحدث عن الحرب في القصة العربية القديمة المعروفة باسم (البراق)[١٢] او (ليلى والبراق)، لولا ان الحرب فيها مختلفة عن الحرب في القصتين السابقتين، من حيث طبيعة الدوافع والاسباب، ونوع الخصم الذي تدور معه الحرب.

في القصتين السابقتين ـ كليب وعنترة ـ تبدو الحرب ذات طابع محلي، فهي تدور في داخل اطار القبيلة العربية، لخلافات داخلية نابعة من طبيعة العلاقات التي تحكم شؤون القبائل في ذلك الوقت. في حين ان الحرب في قصة (البراق) ـ في جانب منها ـ تدور مع عدو خارجي ـ اجنبي. أحب البراق ابنة عمه (ليلى)[١٣]، لكن والدها رفض زواجه منها، لانه كان ينوي تزويجها من احد ملوك العرب، فكان استياء البراق شديدا، مما حدا به الى الرحيل الى البحرين مع ابيه واخوته. وتشاء الظروف ـ او مؤلف القصة القديم ـ ان تقوم اثناء ذلك حرب ضروس بين بني ربيعة قوم البراق وبين قضاعه وطيء، دارت فيها الدوائر على بني ربيعة، مما اجبرهم على الاتصال بالبراق طلبا لنجدة قبيلته واغاثتها، فقبل بعد ان عقدوا له الرئاسة، ويتمكن بشجاعته وفروسيته ان يهزم قضاعة وطيء. وهنا تدخل القصة في محور جديد، ينسجم مع طبيعة الاحداث وسياقها، اذ تخطف ليلى على يد ابن احد ملوك الفرس، وتقول احدى الروايات، ان ذلك تم بمساعدة عمرو بن ذي صهبان، وتصل الى مسامع البراق وقومه استغاثات ليلى الشعرية المؤثرة[١٤]، فيجمع فرسان القبيلة، بعد الهاب حماستهم وشرفهم العربي، فكروا على الفرس في معارك طاحنة، انتهت بهزيمتهم وتخليص ليلى من الاسر، ليتم زواجها من البراق. تدور الحرب في هذا الجانب مشتعلة طاحنة بسبب المرأة، وهذا قريب من بعض معارك الحرب الطروادية في الالياذة والاوديسا.

من هذه المقدمات، أصبح واضحا ان موضوع الحرب، كان على مر العصور، من النزعات المحركة للعديد من جوانب التاريخ، وربما تشكل الحرب ـ في اغلب الاحيان ـ

المحرك الاساسي لتاريخ البشرية، فهو في حلقاته تاريخ حروب وغزوات وانتفاضات وثورات، وكانت تجد دوما مكانها المناسب في الشعر والقصة القديمة...

وانطلاقا من هذه المقدمات، وما توصلت اليه من نتائج، نسأل: ما موقع الحرب في الرواية الحديثة؟.

٤ ـ الرواية والحرب

لما كانت الحرب، لها المكانة السابقة في التاريخ البشري، ومنه العربي، ولاقت ما رأينا من اهتمام الشعر والقصة القديمة، كان من الطبيعي والمنطقي ان تجد نفس الامتداد والاهتمام في الرواية الحديثة، وذلك لان الرواية هي كتاب الحياة الوحيد الوضاء، كما يقول د. هـ. لورانس، ولان الرواية الحديثة في القرن الثامن عشر، اخذت «تتميز عن غيرها من الانواع الادبية الاخرى وعن القصص السابقة بمقدار الاهمية التي تعيرها عادة لابراز الشخصيات على انها افراد حقيقيون وتصوير محيط هذه الشخصيات تصويرا مفصلا يكسبه طابعا حقيقيا»[١٥]، ولما كان محيط الشخصيات البشرية، يعج بالحروب المختلفة، دون توقف وانقطاع، كان لا بد من هذه الجدلية بين الفن والتاريخ، وبالذات الفنون الموضوعية، ومنها الرواية الحديثة، كما اتضحت هذه الجدلية في الملحمة والقصة قديما.

من المسائل التي تثيرها جدلية الفن والتاريخ ـ والحرب جانب اساسي فاعل مؤثر في حركة التاريخ ـ مسألة الفرق بين مهمة المؤرخ والروائي، ازاء موضوع الحرب، عندما يصبح مجالا للعمل التاريخي عند المؤرخ، والعمل الابداعي عند الروائي. ان دور المؤرخ يتحدد في تسجيل الحقيقة من الجانب الذي يسترعي اهتمامه، او يتناسب مع ميوله، فلكل حرب جوانب متعددة يلفت بعضها نظر هذا المؤرخ دون غيره، في حين أن الجوانب الاخرى، تجد اهتماما من مؤرخين غيره، وفي كافة الحالات، تكون الحقيقة المتعلقة بالاسباب والدوافع والنتائج هي هدفه، في حين ان الروائي يعنى بأمور تستند الى هذه الحقيقة كخلفية عامة فقط. اما عند التناول فان اهتمامه يتجه نحو غرضين، قلما يجتمعان عند روائي واحد، اذ ان الاغلب هو توزع الروائيين الذين يتناولون

موضوع الحرب، فيتناول الروائي الغرض الذي يسترعي اهتمامه، ويتناسب مع ميوله وخبرته، **وهذان الغرضان هما:**

١ ـ الاهتمام بنقل وقائع الحرب ضمن اطارها التاريخي بقصد التسجيل الذي يركز على الحدث كواقعة تاريخية، ايا كان مستوى اهميتها، لان الروائي في هذه الحالة معني بعلاقة الحدث بالحقيقة، وحرصه على حفظ هذا الحدث في اطار فني مناسب، من شأنه ان يبقي هذا الحدث حيا ومتواصلا في حركة التاريخ الحاضر، خاصة في السياق الذي يشمل هذا الحدث ويستوعبه. ويكتسب هذا الغرض اهمية خاصة في التاريخ المعاصر للامة العربية، لكونها تعيش منذ بداية القرن العشرين حربا متصلة، اخذت في مطلع القرن شكل الانتفاضات المسلحة ضد اشكال الاستعمار الغربي، الذي توزع اقطارها ضمن مناطق نفوذه واستغلاله، التي انتهى اغلبها في الاربعينات، بشكل من اشكال الاستقلال الوطني، بعد ان خلق الاستعمار الخلية السرطانية المتمثلة في زرعه المصطنع للكيان الصهيوني في القطر العربي الفلسطيني. وقد استمرت الحرب بين الامة العربية وهذا الكيان من عام ١٩٤٨ وحتى الآن، باشكال مسلحة متنوعة، آخرها الكفاح الشعبي المسلح المتمثل في الثورة الفلسطينية. ان هذه الاستمرارية المتصلة في حرب الامة العربية، وتوقع تواصلها لسنوات قادمة، يجعل غرض تسجيل الحدث الحربي وحفظه في اطار فني، يكتسب اهمية خاصة.

ان الاهتمام بهذا الغرض روائيا قريب في اطاره العام، من جهود جورجي زيدان في الرواية التاريخية، عندما جعل من الفن الروائي وسيلة لنقل احداث التاريخ العربي والاسلامي، ليكسب مساحة اوسع من القراء الذين لن يجدوا هذه الاحداث جافة مملة، انما مشوقة لانها تسرد ـ مع المحافظة على حقيقتها التاريخية ـ من خلال اطار روائي تغلفه قصة حب غرامية في اغلب الاحيان[١٦]. الا ان هذا لا يعني ان يعود الروائيون اليوم ـ وهم بصدد موضوع الحرب ـ الى اقتباس اسلوب جورجي زيدان، وانما نقصد ان الروائي الذي يجعل الحدث الحربي محل اهتمامه، بامكانه تطويع الفن الروائي لخدمة هذا الغرض، مستفيدا من التقنيات الروائية التي استجدت بعد جورجي زيدان.

٢ ـ الاهتمام بالحرب ليس كحدث له علاقة بالحقيقة التاريخية، واجبة الحفظ والتسجيل والتواصل، انطلاقا من ازدياد الوعي بالحاضر الذي يشجع على ذلك، ولكن ينصرف الاهتمام ـ في هذا الغرض ـ الى رصد روح العصر، التي تشكل شاهدا على الحرب، وتصوير الوجدان الانساني الذي يعيش المعاناة والالم عند الهزيمة، والزهو والفرح عند الانتصار، وهذا يعني ان آمال الانسان وآلامه، صعوده وهبوطه، مع ما يصاحب هذه الاحوال الانسانية، من مشاعر وعواطف وانفعالات، سيكون مجالا للتخيل والتحليل والتصوير، في عمل الروائي الذي يهتم بهذا الغرض.

ان هذا الجانب يوفر مجالا اكثر رحابة للروائي، لان طبيعة موضوعاته المتنوعة تستثير نفوس واهتمامات قطاعات المجتمع كافة، وبشكل خاص الفنان المبدع، الذي يتجاوب مع هموم عصره. لذلك فان الروائي يجد في هذا الجانب مجالا، يتمكن من خلاله ان يرصد انماط السلوك البشري ازاء هذا الموضوع. ان خصوبة هذا المجال، وتبعا لخصوصية موضوع الحرب في الحياة العربية منذ مطلع القرن العشرين، هذه الحياة التي تعيش حربا متصلة باشكالها المختلفة، ودوافعها المحدودة في رد العدوان الطامع، سيجعل لهذه الجوانب نصيبا اوفر في الرواية العربية الحديثة، حيث ان فرصة خلق الشخوص الحية المتحركة تتوفر بشكل واسع، يتيح للروائي ان يعبر من خلالها عن الاهواء والنزعات المتباينة التي تعيشها هذه الشخوص ازاء الاحداث.

ان تصوير هذه الاهواء والنزعات وتحليل التأثيرات المتعددة التي تحدثها الحرب في فئات المجتمع، يتيح للروائي المعاصر، لحم التواصل بين الحاضر الحي والماضي المنصرم، فيما يتعلق بموضوع الحرب، الذي ما تزال نتائجه الحالية والمتوقعة، تؤثر في سلوك افراد المجتمع، وتحدد بالتالي مواقفهم، هذا التواصل الذي يبدو من خلاله بوضوح حسم نتائج هذا الموضوع ـ الحرب ـ نحو الانتصار، لانه السبيل الوحيد لنهوض الجماهير من الانتكاسات التي تدبرها لها قوى الامبريالية والرجعية، وتستطيع الرواية ان تنهض بدور فعال في هذا الجانب، من خلال تناولها المتعدد لموضوع الحرب بالذات، لانها ـ الحرب ـ الطريق الوحيد للنهوض المرجو، ولعل الرواية بقدرتها على الموضوعية تستطيع أن تكون أهم دعائم الفن المعبر عن الكينونة الاجتماعية للمجتمع وقادرة في نفس الوقت

على الاقتراب الدائم والمشاركة المستمرة للقضايا التي تتصارع وسط المجتمع واتخاذ موقف منها، وتستطيع المساهمة الجادة في تعميق دور الفن في كشف النقاب عن العلل والادواء»[١٧]. ونلمس جانبا من ذلك في روايات مبكرة، عمدت الى تجلية نواح تتعلق بدلالات النتائج التي تحققها الجماهير بواسطة حرب وقتال الاعداء الطامعين، مثل رواية «أرمانوسة المصرية» لجورجي زيدان ـ ١٨٩٦، حول فتح العرب لمصر، ورواية «اليوم الموعود» لنجيب كيلاني ـ ١٩٦١، حول الحروب الصليبية، ورواية «وا إسلاماه» لعلي أحمد باكثير ـ ١٩٤٩، حول صد الهجوم التتري في معركة عين جالوت، وغيرها من الروايات ذات الطابع التاريخي، رغم أن بعضها كان يقصد خدمة التاريخ فقط، مما يجعل الوصول الى الغرض الذي أشرنا اليه من خلال الرواية، من فرص القارىء الواعي صاحب النظرة البعيدة، الذي يتمكن من اكتشاف الدلالات البعيدة غير المباشرة في العمل الادبي.

إن هذا الغرض الثاني من اهتمامات الرواية، فيما يتعلق بموضوع الحرب، سيجد تنويعاته المتعددة في الرواية، ضمن الاطار العام، الذي يشمل ركائز الفن الثلاثة: الانسان والزمان والمكان، حيث تبدو العلاقة الواضحة بين هذه العناصر، ضمن آفاق المجتمع عامة، ومنها بالذات موضوع الحرب، لان دور الحروب لا يقتصر على الخسائر البشرية والمادية، او الانتصارات السياسية والعسكرية، انما يتعدى ذلك الى التأثير في بنية الانسان والمجتمع، على مستوى السلوك والعلاقات والاوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وكذلك طبيعة الحركة الادبية. ان بصمات الحروب والحركات الثورية في الادب والفن لا يحتاج الى ايضاح، فهناك ما يشبه الاتفاق على دور الانكسار النابليوني عام ١٨١٥ في الادب الرومانسي، ودور الاندحار النابليوني التالي عام ١٨٧٠ امام بسمارك في الادب الرمزي. ويقرر إرنست فيشر «ان الثورة الفرنسية، وثورة سنة ١٨٤٨، وكومونة باريس ـ من نقاط التحول بالنسبة للأدب والفن كما كانت بالنسبة للسياسة»[١٨]. ومن ينكر دور الحرب العالمية الاولى في المذهب السريالي؟ اذ لوحظ ان «المحنة الانسانية العاتية التي أصابت البشر بويلات الحرب، فتصدعت القيم الانسانية العاتية التي اصابت البشر ويلات الحرب، فتصدعت القيم في كل مكان،

فنشأت نزعة جارفة للتحلل من الاخلاق وانتهاب اللذات، بل وخطفها قبل ان تفنى الحياة وتخر في العدم، وبالتالي نزعة تحرير الغرائز والرغبات المكبوتة في النفس البشرية، وإشباع هذه الغرائز والرغبات إشباعا حرا طليقا لا يخضع لأي قيد ولا تردعه أية مواضعة من مواضعات المجتمع، ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة، بل امتدت الى الفن والادب اللذين يصدران عن هذا النوع من الحياة مما أدى الى ظهور المذهب المعروف بالسريالية»[١٩]. وكذلك الامر بالنسبة للحرب العالمية الثانية، وما أعقبها من انهيار الايمان بالقيم والمثل كافة، كان له دور في بلورة ما عرف باسم المذهب الوجودي في الفلسفة والادب والفن.

☆ ☆ ☆

إن دراسة موضوع الحرب في الرواية ضمن آفاق وميادين الغرض الثاني السابق، وانطلاقا مما سبق، حول دور الحرب وأثرها في الادب والفن، ومنه الرواية كفن موضوعي، سيبين مدى تأثير الحرب في الرواية، موضوعا وشكلا، وكيفية تعامل الروائي ـ كفنان وانسان ـ مع هذا الموضوع الذي له الاهمية التي سبق توضيحها.

☆ ☆ ☆

حول المنهج:

يتوفر امامنا اكثر من منهج لدراسة موضوع الرواية والحرب:

١ ـ المنهج الاول:

ينطلق من العمل الابداعي (الرواية) ذاته، فيدرس التنوع الحاصل في الاسلوب والمعالجة الروائية للحرب، كموضوع له معاناته الخاصة في الذات الانسانية، وبالتالي اختلاف التناول من روائي الى آخر، تبعا لطريقة الكاتب في رسم الشخوص وتصوير الاحداث وحركتها، مما يؤدي بنا الى تصنيف للأعمال الروائية حسب المذاهب الادبية، فنكون عندئذ امام: معالجة رومانسية للحرب، واخرى واقعية، وثالثة رمزية... الخ. وهذا التنوع في المنطلق يؤدي الى اختلاف في الاهتمام، فروائي يهتم برصد سلوك

الشخصية وردود فعلها ازاء الحرب، وآخر يركز عنايته حول الاحداث وانعكاساتها في الواقع، وثالث يهتم بالناحيتين معا، ويكون الخلاف من واحد الى آخر ضمن هذه الفئة، في النظرة العامة التي تصبغ الشخوص والاحداث، مما يجعل هذا يدور في أفق مذهب أدبي، وذاك يتأثر بنظرة مذهب أدبي آخر، آخذين في الاعتبار، ونحن بصدد هذا المنهج، ان المذاهب الادبية بمفهومها الغربي، عرفت في الادب العربي الحديث مجتمعة، غير خاضعة لما يشبه التسلسل الذي عرفت به في الآداب الغربية.

٢ ـ المنهج الثاني:

ينطلق من تصنيفات الموضوع ـ الحرب ـ كأساس، فيتوقف أمام المحطات الاساسية فيها، فينطلق من مواقعها المهمة التي يتوقع أن تكون قد تركت تأثيرات وبصمات واضحة في الرواية، كالحربين العالميتين الاولى والثانية، والحرب العربية ـ الصهيونية عام ١٩٤٨، وحرب نكسة عام ١٩٦٧، والعديد من حروب ومعارك التحرير والاستقلال الوطني... الخ. يتوقف الدارس امام كل حرب من هذه الحروب، ليوضح كيفية تجليها في الرواية، وطريقة الروائي في معالجتها، سواء في رسم الشخوص أو حركة الاحداث، وما يتعلق بالبناء الروائي (الشكل الفني) إن كانت بعض هذه الحروب قد أفرزت شكلا متميزا في البناء الروائي.

إن هذه الدراسة، سوف تعتمد المنهج الثاني، لانه في التطبيق، يأخذ جانبا من المنهج الاول، فيصبح أكثر شمولا، واقدر على إنارة الجانبين: الموضوع والتناول الفني له. وذلك لان «رؤية الاديب هي التي تتحكم في اختيار موضوعه كما تتحكم ايضا في اختيار الكاتب جزئيات هذا الموضوع، مما يؤثر بدوره على بناء العمل الادبي»[٢٠]. وعند التوقف امام المحطات والمواقع الاساسية من موضوع الدراسة (الحرب)، لرصد تنويعاتها المتنوعة في الاعمال الروائية، سوف نعتمد على نماذج من هذه الاعمال، كي لا تتضخم هذه الدراسة، وبالذات اذا وجدنا أن المعالجة الروائية متشابهة في أكثر من عمل، وفي هذا اعتذار مسبق للقارىء الذي يعرف رواية لم نتطرق اليها، ولكاتب الرواية الذي عالج محطة أو موقفا من مواقع دراستنا، ولم يجدنا قد توقفنا عند عمله هذا، فالدراسة

لا تسعى الى ان تكون شاملة حصرية، انما تطمح الى تأسيس منهج فني، فيما يتعلق بموضوع «الرواية والحرب»، من خلال الدراسة التطبيقية على نماذج من الاعمال الروائية التي عالجت هذا الموضوع.

إن المحطات والمواقع الاساسية المتعلقة بموضوع الحرب، التي سندرس الرواية من خلالها، وندرسها من خلال الرواية، على اساس جدلية العلاقة بين الفن والحياة، هي:

١ ـ الحربان العالميتان الاولى والثانية.

٢ ـ حروب ومعارك التحرير والاستقلال الوطني.

٣ ـ الحرب العربية ـ الصهيونية عام ١٩٤٨.

٤ ـ حرب النكسة عام ١٩٦٧.

٥ ـ حرب أكتوبر عام ١٩٧٣.

٦ ـ احداث ومعارك الحرب الاهلية اللبنانية المستمرة حتى الآن.

إن الخلفية التاريخية لهذه الحروب وموقعها من حركة التاريخ في عصرها، وموقع الانسان وبنائه الاجتماعي منها، امر ضروري، لان الاضاءات التاريخية والاجتماعية، تقدم للناقد الصورة العامة التي حدثت فيها ومن خلالها هذه الحروب، مما له علاقة بعمل الروائي، وبالذات فيما يتعلق برسم الشخوص وتصوير الاحداث، لان بعض «المضامين الروائية عند بعض الكتاب لا تتوقف عند حد هذا التصوير بل تتعداه وتتجاوزه لاعطاء وضع ملتصق بماضي الوطن ومستقبله، حيث يكون حبل النضال ضد الحرب وكافة المظاهر الملتصقة بواقع الحرب والاحتلال»[٢١]. الا اننا ـ في هذه الدراسة ـ لن نجعل تتبع الخلفية التاريخية والاجتماعية للاحداث، يصرفنا عن العمل الروائي الذي هو الهدف الاساسي في عملنا، وذلك اعتمادا على ان اغلب هذه المواقع، اصبحت خلفيتها التاريخية والاجتماعية معروفة، كما اننا سنشير الى ما له خصوصية معينة من هذه الخلفية، ونحيل الى الدراسات والمراجع في تتبع بقية جوانبها.

الهوامش:

١ ـ الاصحاح الثامن ـ سفر التكوين.

٢ ـ الاصحاح الثالث ـ سفر التكوين.

٣ ـ فرويد ـ الحرب والحضارة والحب والموت، ترجمة د. عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ٧٧ ص ١٤.

٤ ـ المرجع السابق ص ١٤.

٥ ـ المرجع السابق ص ١٥.

٦ ـ يراجع بهذا الخصوص كتاب الدكتور زكي المحاسني: شعر الحرب في أدب العرب، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٠.

٧ ـ للاطلاع على ما قيل في هذه الحرب من أشعار يراجع كتاب: د. عادل البياتي ـ الشعر في حرب داحس والغبراء، مطبعة الاداب في النجف الاشرف، ١٩٧٢.

٨ ـ د. عبد الحميد يونس ـ الهلالية في التاريخ والادب الشعبي، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٨، ص ١٥٨.

٩ ـ نلاحظ بهذا الشان التوسع الذي طرأ على مفهوم العرب لشعر الحماسة، حيث أصبح يشمل الاشعار الجزلة القوية، ذات المتانة والروعة، في أغراض الشعر المختلفة.

١٠ ـ محمد مفيد الشوباشي ـ القصة العربية القديمة، المكتبة المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة النشر.

١١ ـ راجع معلقة عنترة الميمية التي مطلعها:

هل غادر الشعراء من متردمأم هل عرفت الدار بعد توهم

١٢ ـ هو الشاعر العربي الجاهلي ابو النصر البراق بن روحان بن أسد من بني ربيعة، وهو من أقارب المهلهل وكليب، ومات ٤٧٠م تقريبا.

١٣ ـ هي ليلى بنت لكيز بن مرة بن أسد من ربيعة، ولقبت بالعفيفة، بعد رفضها الزواج من عمرو بن ذي صهبان من ابناء ملوك اليمن، لانها كانت تحب ابن عمها البراق.

١٤ ـ تراجع قصيدتها المشهورة التي مطلعها:

ليت للبراق عينا فترىما أقاسي من بلاء وعنا

١٥ ـ رايان وات ـ ظهور الرواية الانجليزية، ترجمة د. يونيل يوسف عزيز، الموسوعة الصغيرة، رقم (٨٤)، وزارة الاعلام ـ بغداد، ١٩٨٠ ص ١٨.

١٦ ـ لمزيد من التفاصيل عن جهود جوردي زيدان واسلوبه في الرواية التاريخية تراجع:

أ ـ عبد المحسن طه بدر ـ تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٨، ص

94 ـ 106.

ب ـ د. محمد يوسف نجم ـ القصة في الادب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1966 ص 176 ـ 207.

17 ـ د. رجاء عيد ـ فلسفة الالتزام في النقد الادبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1975 ص 364.

18 ـ إرنست فيشر ـ ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، 1971 ص 104.

19 ـ د. محمد مندور ـ الادب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، 1974 ص 147.

20 ـ د. عبد المحسن طه بدر ـ الروائي والارض، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1971 ص 6.

21 ـ د. محسن جاسم الموسوي ـ الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، وزارة الاعلام ـ بغداد، 1975 ص 67.

رواية الحربين العالميتين

الأولى والثانية(☆)

تقديم

كان العرب اثناء الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) في وضع دقيق للغاية، اذ كان عليهم ان يحددوا موقفا عربيا ازاء هذه الحرب. وكان السؤال المطروح في الاوساط العربية آنذاك: هل يقف العرب مع الدولة العثمانية ضمن أطار الجامعة الاسلامية التي كان الاتراك يستغلونها لبقاء حكمهم وسيطرتهم على الاقاليم العربية، أم يقفون مع دول الوفاق الاوربية ضد الدولة العثمانية؟. ولقد أسفرت محادثات الحسين ـ مكماهون عن الوصول الى اتفاق تم بمقتضاه اعلان الثورة العربية ضد الحكومة العثمانية واسهمت العمليات العسكرية العربية في دحر القوات التركية في المناطق العربية، وبالتالي هزيمتها في الحرب. كان الموقف العربي حرجا، لان الحكومة العثمانية لم تتطلع للاماني القومية العربية، وتنكرت لكل المحاولات التي كانت تصبو لتجسيد هذه الاماني، في زمن كان المد القومي العربي عارما، لا يمكن تجاهله، في حين ان

(☆) نشرت هذه الدراسة في العدد (٢٤٦) آب / اغسطس ١٩٨٢ ـ مجلة «المعرفة».

الممارسات العثمانية في الاقاليم العربية كانت من الفساد والقسوة والتخلف، ما يبرر حمل السلاح ضدها، الا أن القيادة العربية آنذاك ممثلة في الحسين بن علي، تناست اثناء مفاوضاتها، انها ستقف مع دول الوفاق التي تحتل فعلا العديد من الاقطار العربية: مصر والسودان وليبيا وتونس والجزائر والمغرب، ولذلك تنكرت دول الوفاق لوعودها كافة، وقامت بتوزيع العالم العربي ضمن مناطق استعمارها ونفوذها، تبعا لاتفاقية سايكس ـ بيكو التي وقعت بين بريطانيا وفرنسا. قبل انتهاء الحرب، مما يدلل على سوء النوايا، وتعمد تضليل القيادة العربية، لاستخدامها أداة في دحر الاتراك فقط[١].

لقد كان لهذا الجانب من التاريخ العربي حضور واضح في الرواية العربية، من خلال التركيز على أحداث معينة، ذات علاقة بالحرب العالمية الاولى، ما سبقها وما لحقها، وذلك لان معاناة العالم العربي قبل الحرب تحت حكم الاتراك، وأثناء الحرب وما صاحبها من صعوبات وآلام، وبعد الحرب حيث الخيبة الكاملة والوقوع تحت نفوذ الاستعمار الغربي، كانت معاناة فيها من الاحداث الكثيرة والمواقف الدرامية، ما جعل لها هذا الحضور الخاص في الرواية العربية. من بين هذه الروايات تكتسب رواية (الرغيف)[٢] أهمية خاصة، بسبب صدورها المبكر (١٩٣٩)، وشموليتها التي جعلت منها تاريخا روائيا لحقبة مهمة من تاريخ الوطن العربي.

التاريخ روائيا

أول ما تثيره هذه الرواية مسالة «التاريخ» عندما يصبح موضوعا للعمل الروائي. وربما أصبح معروفا الان الاسس التي شكلت الارضية النظرية للرواية التاريخية في مطلع القرن التاسع عشر، من خلال الدراسات التي قامت حول اعمال الكاتب الانجليزي والترسكوت، الذي اعطى للرواية التاريخية «خصوصيتها التاريخية» القائمة على «اشتقاق الشخصية الفردية للشخوص من خصوصية عصرهم التاريخية»[٣]. وقد لعبت الثورة الفرنسية والحروب الثورية التي رافقتها، وجاءت بعدها دورا مهما في جعل التاريخ تجربة جماهيرية، مما أهله لان يكون موضع اهتمام الرواية التي هي في

الاساس ذات علاقة حميمة. وقد أشتهر في ميدان الرواية التاريخية العربية، جرجي زيدان الذي قدم العديد من الاعمال الروائية، من خلال رؤيته الخاصة التي تعتمد على اخضاع الفن الروائي لخدمة التاريخ من اجل كسب جماهيرية له بواسطة الحبكة الروائية، فقد كان يرى «ان ننشر التاريخ على اسلوب الرواية افضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه، وخصوصا لاننا نتوخى جهدنا في ان يكون التاريخ حاكما على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الافرنج، ومنهم من جعل غرضه الاول تأليف الرواية، وانما جاء بالحقائق التاريخية لالباس الرواية ثوب الحقيقة فجره ذلك الى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضلل القراء. اما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وانما، نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع الى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على اي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والاشخاص»[٤]. ويفهم من هذا ان جرجي زيدان كان مدفوعا في أعماله الروائية من رغبة عميقة في خدمة التاريخ الاسلامي والعربي بغرض كسب القراء والمطالعين له من خلال التشويق الروائي، ولكن بشرط المحافظة على الحقيقة التاريخية لانها الاساس في العمل الروائي، وهذا يعني ان جورجي زيدان يعتبر نفسه في هذه الاعمال اقرب الى المؤرخ منه الى الفنان.

الرغيف

تتعامل رواية «الرغيف» مع التاريخ كخلفية عامة فقط، اذ ان الكاتب مهتم في المقام الاول برصد حركة الشخوص من خلال احداث المكان، الذي كان احساس الكاتب به واضحا، بانفعال شديد، يدلل على معايشة الكاتب لتلك الاحداث، وانشغاله بها الى حد يجعل القارىء يتمثل احداث تلك الفترة وكانه يتذكر شريط أحداث عاشها بنفسه، مرتبطا بحركة الشخوص، متمثلا بوعي ومشاركة ظروف تلك الحقبة التي أملت، مواقف بعينها. ان مجتمع «ساقية المسك» عينة مكانية للوطن العربي في زمان محدد هو ما قبل الحرب العالمية الاولى تحت الحكم العثماني، وما طرأ اثناء الحرب من مواقف عربية. لقد شكل التاريخ ـ في هذه الرواية ـ المحرك لمواقف الشخوص وردود فعلها، دون

ان تشعر بجفاف الاحداث التاريخية وثقلها على العمل الروائي، لذلك فان القارىء يحس بانبعاث مجتمع، ساقية المسك، امامه حيا متحركا من خلال ظرفه التاريخي، وهذا ينسجم مع الرأي القائل بأن «ما يهم في الرواية التاريخية ليست اعادة سرد الاحداث التاريخية الكبيرة، بل الايقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الاحداث، وما يهم هو ان نعيش مرة اخرى الدوافع الاجتماعية والانسانية التي أدّت بهم الى ان يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي»(٥). لذلك، فان من انجازات هذه الرواية ـ بالاضافة الى كونها تاريخا روائيا لتلك الحقبة ـ تحقيقها لبعث الحياة في أحداث تاريخية جافة، فقدت الاهتمام بها، فاذا هي تنبعث امامه في الرواية من جديد بعفوية شديدة، تجعله يأسى كثيرا لبؤس «ساقية المسك» وشقائها، لانه بؤس امة كاملة، في فترة كان النضال من أجل الخبز يتساوى مع النضال من اجل الاستقلال القومي، فالعدو الذي يسلب الخبز هو نفس العدو الذي يهيمن على البلاد ويفقدها حريتها واستقلالها.

لقد كانت رواية «الرغيف» ـ ١٩١٩ ـ من الروايات العربية الرائدة في تقديم البطل الايجابي، الذي أدرك من خلال فكره القومي ان ظروف مرحلته التاريخية، لم تعد تفسح مجالا للانسان السلبي المتفرج، اذ ان الاعداء الداخليين والخارجيين يتكالبون على الوطن، يسرقون خبزه وحريته، لذلك لم يعد السكوت ممكنا، لانه يقود الى مزيد من الاستغلال والهوان.

تنطلق احداث الرواية من عدة محاور تاريخية ذات ابعاد فكرية محددة:

- الوضع العربي تحت الحكم العثماني قبل الحرب العالمية الاولى وخلالها.

- تبلور فكرة القومية العربية، وما صاحبها من نهوض قومي، تغلب على فكرة الخلافة الاسلامية، التي كانت تنتظم الاقاليم العربية ضمن الدولة العثمانية، وكان له دعاته ومنظروه، رغم الظلم والتعسف الذي كانت تحكم به هذه الاقاليم.

- التحرك العربي في سبيل الوصول الى هذا الهدف القومي المتمثل في الانفصال عن

الدولة العثمانية، وما قدمه العرب من تضحيات من اجل ذلك.

ان اوضح ما تقدمه هذه الرواية، هو بعثها للحياة العربية في تلك الفترة ـ من خلال المحاور الثلاثة السابقة ـ من جديد، حية، نابضة، بكل ما كانت تعانيه من بؤس وشقاء، تمثل في التلهف على رغيف الخبز، الذي كان يستهلك جهد الجميع، ورغم ذلك انطلاقا من انه ليس بالخبز وحده يحيا الانسان، كانت الآمال والجهود تبحث عن رغيف آخر، يتمثل في حرية الوطن واستقلاله، مما جعل البحث عن الرغيف والحرية موقفا، تتمحور حوله الاحداث والشخصيات، وهو الموقف الذي يشكل عقدة الرواية، كل ذلك من خلال التركيز على مجتمع ساقية المسك اثناء الحرب، موضحا ما جرته من ويلات، أبرزها الجوع والمرض والخوف والقتل.

تبدو البطولة الايجابية في الرواية عند اكثر من شخصية وهي تناضل من أجل الاهداف السابقة. الا ان تركيز الكاتب على شخصية «سامي عاصم» جعله البطل الايجابي للرواية، اذ أدرك بعد سكوت انه لابد من التحرك والعمل من اجل تحقيق الاهداف القومية. وقد جاء تحركه متوافقا مع حركة مجتمعه. يبدأ التمرد على السلطات العثمانية في ساقية المسك، مما يضطره الى اللجوء الى الجبل بمساعدة حبيبته «زينه» التي كانت تمده بالطعام والاخبار، وعندما وقع في الاسر واقتيد الى السجن، ظل العمل والتحرك الايجابيين هاجسه الوحيد. يهرب من السجن ملتحقا بالثورة العربية التي اعلنت ضد الاتراك، فيشارك في عملياتها التنظيمية والعسكرية بحماس شديد، قاده الى ان يكون أحد قادتها والعاملين على انتصارها، حتى مات في سبيلها، وقد حققت اهدافها المرسومة... لقد ركز الكاتب على جانب الوعي الفكري الذي كان يحرك «سامي عاصم»، فهو يرفض التنظيرات المضللة التي حاولت الايحاء بأن الصراع بين العرب والاتراك صراع ديني، اذ انه في حقيقة الامر صراع قومي بين قوم فقدوا حريتهم واستقلالهم، وبين قوم يستغلونهم من خلال مصادرة حريتهم واستغلالهم لخدمة أغراض لا علاقة لها بمصلحتهم، لذلك فان «بطولة سامي في هذه الرواية، بطولة انسانية لا تخرج من أطار الخصائص البشرية، وهو يجمع في شخصه مختلف هموم الشاب العربي المؤمن بالقومية العربية، على كونه يعتنق المسيحية»(٦).

ورغم أن هذه الرواية من الروايات الرائدة في مسيرة الرواية العربية، اذ صدرت طبعتها الاولى عام ١٩٣٩، الا أن الكاتب قدم فيها انجازات موضوعية وفنية، جعلتها رغم مرور الزمن ما تزال تتمتع بحيوية وحضور متجددين.

الجانب الموضوعي

تكاد تكون هذه الرواية الوحيدة التي أرخت فنيا ـ روائيا، لبدايات النضج القومي العربي، حيث تشكلت في بدايات القرن التاسع عشر خلايا الوعي العربي مدركة ضرورة الانفصال عن الخلافة العثمانية، التي سوغت لنفسها ـ تحت ستار الاسلام ـ استغلال الوطن العربي لمصالحها الاقتصادية، وقمع حرية شعبه. هذه البدايات في الوعي القومي العربي، وعشرات الضحايا الذين قدموا لمشانق السلطان العثماني، وما واكبها من غضب شعبي، وانتفاضات جماهيرية، نجدها حية متحركة، في هذه الرواية، مما جعل بعض الدارسين يعتبرها رواية المجتمع العربي، رواية القومية، رواية الحرية(٧). يبدو وعي الكاتب الاجتماعي ناضجا ومتبلورا، رغم صدور الرواية المبكر، فالكاتب يعي أن النضال الاجتماعي لا ينفصل عن النضال السياسي، فالبحث عن الرغيف يتواكب مع البحث عن الحرية، لان الاعداء الخارجيين يصادرون حرية المواطن، ويصادر حلفاؤهم المحليون (الاقطاعيون وعملاؤهم) رغيف خبزه، وقوت يومه، لذلك فان النضال ضد الاعداء الخارجيين يندلع ممثلا في عمليات الثوار المحلية ضد الجنود الاتراك، والثورة العربية التي اعلنها الشريف حسين عام ١٩١٦، ويتواكب هذا مع النضال ضد الاعداء الداخليين (ابراهيم بك فاخر الاقطاعي) من خلال عمليات العصابة البيضاء التي جعلت هدفها اعادة حقوق الفلاحين التي اغتصبها هذا الاقطاعي المتواطىء، مستغلا حاجة الفلاحين الى الرغيف.. «ابراهيم بك فاخر عدو لا يقل شره عن الاتراك» بل ان شره أعظم.. البك وأمثاله هم العدو الداخلي والاتراك العدو الخارجي. الاتراك يسلبون الناس حريتهم، وابراهيم بك فاخر وأمثاله من الاغنياء الجشعين يسلبونهم خبزهم. الخبز والحرية هل يستطيع الانسان أن يعيش بدونهما»(٨). ان الاحساس بالظلم الاجتماعي قاد المؤلف الى تحسس الصراع الطبقي في المجتمع العربي آنذاك من خلال تمثله فكريا، وقيام الشخوص (العصابة البيضاء) بغارات انتقامية على الاقلية الغنية التي كان غناها على

حساب جوع الاكثرية البائسة. يدور الحوار التالي بين زينه وطانيوس:

« ـ كم هو عدد الاغنياء؟

ـ أين؟

ـ في بكفيا وضواحيها.

ـ اربعة أو خمسة.

ـ وكم عدد الفقراء؟

ـ الباقون كلهم.

ـ يعني؟. يعني ألفا فقير مقابل أربعة أو خمسة أغنياء.

ـ واكثر من ألفين.

ـ أفهمت ماذا كنت افعل لو كنت فقيرا..»[٩].

ان الاحساس بخصوصية المكان، قادت الكاتب الى معايشة كافة اموره من خلال مجتمع «ساقية المسك» كعينة مكانية تمثل «المكان» على امتداد الوطن العربي في ذلك الوقت، متمثلا كافة انواع المعاناة التي عاشتها شخوص هذا المكان، وهي منزرعة فيه، متمسكة به، رغم انواع القهر والظلم. انها من الروايات القليلة القادرة على بعث «البيئة ـ المكان» حية متحركة رغم مرور سنوات طويلة، بشكل يجعلك تعيش بؤس تلك الفترة وشقائها، خاصة ما جرته اساليب الحكم العثماني اثناء الحرب العالمية الاولى من ضنك وشقاء، وقتل وتجويع. أن انحراف سلوك «ورده كسار» وتحويلها غرفة من دارها الى حانة تقدم اللهو والخمر للجنود، لم يكن الا بسبب تأثيرات الحرب التي طحنت الناس، وجعلت لقمة الخبز عزيزة.. «لم تكن ورده كسار في ماضيها صاحبة دكان، ولم يكن من تقاليد أهل ساقية المسك ان تفتح النساء الدكاكين ويتعاطين البيع والشراء»[١٠]. الا ان قسوة الحرب أثرت في سلوك الناس، وجعلت الامور الغريبة المستهجنة عادية مستساغة، طالما هي تحقق لقمة العيش في ظروف الحرب الصعبة. فقد اوصلت الحرب ـ من خلال قسوتها وظروفها غير الطبيعية ـ وردة الى امتهان البغاء ثم الجنون. ولم تكن هي الضحية الوحيدة. فهناك العديد من الضحايا، يبقى منهم في الذاكرة الطفل (طام) الذي جاع وتشرد الى ان مات بطريقة وحشية. ان الاحساس

الفني المتميز بتلك الظروف والاحوال قاد الكاتب الى تعبير فني خاص.

الجانب الفني

لقد قسم الكاتب روايته الى مدخل وخمسة اقسام. قدم في المدخل تعريفا زمانيا ـ مكانيا للرواية، ثم كانت الاقسام الخمسة تحمل العناوين التالية: التربة، البذار، الغيث، السنابل، الحصاد. وقد لاحظ بعض الدارسين[11]. أن هذا التقسيم عائد الى مزاوجة الكاتب بين تفتح الوعي العربي وانتصاره وبين حياة حبة القمح التي تشكل الخلفية الطبيعية للرغيف، وهذا صحيح الى حد ما، رغم التداخل الحادث بين هذه الاقسام، فالحواجز بينها ليست قاطعة من جراء امتداد بعض الاحداث وتداعي تأثيرات بعضها، مؤدية الى أحداث جديدة ذات علاقة بها. ورغم جفاف الاحداث والموضوعات التي عالجتها الرواية، الا ان احساس الكاتب الفني المتميز بها، جعلها في التجسيد الروائي، تخلو من الرتابة لان الكاتب رغم دقة ملاحظاته، كان يتعامل معها بحس الفنان الذي يريد ان يبعثها حية متحركة مؤثرة في وجدان القارىء، وليس بعقل المؤرخ الذي يود تسجيل الحقيقة التاريخية وحفظها. يلاحظ ان دور قصة الحب بين (سامي عاصم) و(زينة) كان ضئيلا في تنمية الحدث الروائي، اذ يشعر القارىء انه حب من طرف واحد هو زينه، لذلك فان اغلب افعالها، ورددها ذات علاقة بهذا الحب، فهي تنطلق منه، وتجتهد في ان تكون مواقفها منسجمة مع افكار سامي، وبالذات في تقييدها اعمال ابن عمها طانيوس، كي تجعل منها اعمالا تنسجم مع المنطق والاخلاق.

تبدو في الرواية بعض نواحي الضعف والخلل التي لا تخلو منها الاعمال الروائية المبكرة، منها المفاجآت الميلودرامية، كما في الاكتشاف المفاجيء لعدم موت سامي اثر هربه من السجن، بعد ان اعتقد الجميع انه مات مع الحارس الذي هرب معه. لقد كانت مفاجأة سطحية، خاصة عندما يعرفنا الكاتب ان السلطات التركية بعد عجزها عن الامساك بهما، قامت بحركة تمثيلية، اذمددت على الطريق العام رجلين من رجالها وغطتهمابالاغطية معلنة موت الهاربين، كي تحافظ على هيبة الدولة امام المواطنين. وكذلك الصدفة في اللقاء بين سامي عاصم وكامل افندي في ساحة المعركة ضد الاتراك.

وبعض المبالغات غير المنطقية، كما في قتل سامي لصديقه شفيق العلايلي كي يريحه من آلام جرحه المبرحة. ورغم هذه الهنات والعثرات، تبقى «الرغيف» من الاعمال الروائية القادرة على الخلود فترة طويلة، لان قدرة توفيق يوسف عواد على بعث التاريخ بعمق وشمولية، تجعل القارىء يعايش التاريخ بحيوية فنية، واحساس متميز .

وقائع الحرب العالمية الثانية

في الحرب العالمية الثانية، كان العالم العربي يقع تحت سيطرة الاحتلال الاجنبي. لذلك من الطبيعي ان تعتبر اراضيه مسرحا لعمليات القتال، خاصة لان الدول المستعمرة اختلفت مواقفها من الحرب، ففرنسا وبريطانيا كانتا من دول الحلفاء، في حين وقفت ايطاليا مع دول المحور. لذلك شهدت بعض الساحات العربية معارك ضارية اثناء هذه الحرب، خاصة منطقة العلمين بمصر، اذ كانت مسرحا لحرب ضروس بين الحلفاء والمحور، وشكلت في مرحلة مركز انعطاف في مسيرة الحرب، عندما توغل فيها الالمان مجابهين الجيش البريطاني في معارك طاحنة. وقد استدعى هذا الوضع تأثر الاقطار العربية ـ بنسب مختلفة ـ بهذه الحرب، اذ ان المعارك استدعت وجودا مكثفا لقوات الاحتلال في اكثر الاقطار العربية، كما ان الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية لتلك الاقطار، كان لابد ان تتأثر بظروف الحرب وما صاحبها من ازمات اقتصادية، بسبب الكساد العالمي، ونسبة البطالة المرتفعة التي شهدتها تلك الاقطار، وانعكست بدورها على الاقطار العربية. وقد كان تأثر بعض هذه الاقطار بظروف الحرب ومستجداتها واضحا ومؤثرا في غالبية السكان، مما شجع زيادة السخط على سلطات الاحتلال، انعكس بدوره على التحرك الشعبي، حيث تشابكت المطالب الوطنية بالحاجات الاقتصادية، عبر المظاهرات العديدة التي كانت تطالب بالحرية والاستقلال، والخبز والزيت.

دور الرواية

ان طبيعة الرواية ـ كفن موضوعي ـ وعلاقتها بالاحداث الكبرى ذات العلاقة بالمجتمع، يجعل من الضروري ان تتناول الرواية العربية الظروف الخاصة بالحرب

العالمية الثانية، لتأثيرها المباشر في الحياة العربية، بنسب مختلفة من قطر الى آخر. ويلاحظ ان طبيعة المشاركة العربية في الحرب، انعكست على طبيعة التناول الروائي، فالدول العربية اعتبرت ضمن الدول المتحاربة، ليس لكونها صاحبة موقف من الحرب الدائرة، تناصر طرفا ضد آخر، ولكن لوقوعها تحت احتلال وسيطرة الدول الاوروبية المتحاربة التي بدأت تستعمل اراضيها لغايات عسكرية تخدم موقفها الحرب. وقد ادى ذلك الى ان تكون المعارك الحربية والتنقلات العسكرية التي تشهدها الاقطار العربية محدودة، فيما عدا ما شهدته الحدود المصرية خلال معركة العلمين المشهورة، بين القوات الالمانية والبريطانية، وقد أدت هذه الطبيعة الخاصة الى ان تركز الرواية، فيما يتعلق بهذه الحرب، على الحياة الداخلية للمجتمع وتاثرها بظروف الحرب ووجود قوات الاحتلال.

من أهم الروايات العربية، ذات العلاقة بالحرب العالمية الثانية: روايتي «خان الخليلي» و«زقاق المدق» لنجيب محفوظ، ورواية «المصابيح الزرق» لحنا مينه، ورواية «النخلة والجيران» لغائب طعمة فرمان. وقد تركز اهتمام الكتاب على رصد اثر الحرب في نفوس الناس والتغير الذي يطرأ على سلوكهم، نتيجة ما تجلبه الحرب من مصاعب ومؤثرات مستجدة، رغم الخلاف بينهم في نوع الاهتمام وطبيعة التناول.

خان الخليلي

تبدو آثار الحرب العالمية الثانية واضحة في رواية «خان الخليلي»[١٢] هذا الحي الشعبي، ومن خلال الاحاديث اليومية لسكانه، الذين في غالبهم من الطبقة الكادحة. وقد أعطوا لهذه الحرب من التفسيرات، ما يتناسب مع مفاهيمهم الشعبية الخاضعة للتخلف الثقافي والاجتماعي الذي يعيشه الحي. هذا التخلف جعل سكان الحي يتصورون هتلر مسلما وغيورا على الاسلام، لذلك فهو لن يلجأ الى ضرب حي الحسين، لوجود مسجد سيدنا الحسين فيه، وقد سرى هذا الاعتقاد الشعبي للعديد من الفئات البورجوازية ايضا، التي هجرت أماكن سكناها لاجئة بحمى الحسين، كما حدث مع اسرة احمد عاكف التي رحلت من حي السكاكيني، مبررة ضرب الالمان له، بوجود

أغلبية من اليهود فيه. وقد كانت آراء سكان الحي وتعليقاتهم تدور دائما من خلال تجمعهم في الملجأ اثناء الغارات الجوية، او في مقهى «الزهرة» حيث يجلس رجال الحي وشبابه. كان الرجال يحددون مواقفهم من المتحاربين حسب الاعتقاد الشعبي الذي جعل الغالبية تميل الى التعاطف مع الالمان ضد الانجليز حينا، وحسب الخلفية الفكرية حينا اخر، كما هو موقف احمد راشد الذي يؤمن بالنظرية الماركسية، فيرى انه ليس باستطاعة المانيا الهتلرية قهر الشعب الروسي لأن «روسيا الاشتراكية غير روسيا القيصرية. الشعب الاشتراكي كتلة من الصلب والايمان والعزيمة، وهو ربما تقهقر ريثما يأخذ انفاسه، ولكنه لن يلقي السلاح ابدا، ولن يسلم لدواعي الهزيمة»(١٣). فيما عدا المعلم «نونو» الذي ينظر الى الامور من خلال تأزمه الخاص الذي يعبر عنه بلازمة دائمة «ملعون ابو الدنيا». كانت نظرته غير الواعية، وهو تحت تأثير الحشيش، تعبر عن الوعي الشعبي الحقيقي.. «ملعون ابو هؤلاء وهؤلاء. فلا الالمان امنا ولا الانجليز ابونا. ولينهب بهم الشيطان جميعا الى الجحيم»(١٤) لقد أدرك المعلم نونو ان الاطراف المتحاربة ـ انجلترا والمانيا ـ لا تضمر الخير للوطن. فليذهبوا الى الجحيم. وهو يذكرنا بالجحيم الذي ذهب اليه اختيارا الضابط الالماني في «صمت البحر» لفير كور، عندما ادرك انه يخدم قوى الشر، لذلك فضل الذهاب الى جحيم المعركة، كي يموت، قبل ان يشاهد قوى الشر تنتصر، وتسحق مزيدا من انسانية الانسان.

ان مردود الحرب الاجتماعي وما يصاحبها من ضوائق اقتصادية، انعكس على اخلاق الحي، فقد أسهم الحي في الحرب بتقديم العديد من الخادمات للعمل في الملاهي، كي يشاركن في قضية الحلفاء بأعراضهن. وهذا التحول ما كان سيحدث لولا الحرب التي وصلت مفاسدها الاخلاقية الى المدينة والريف، فـ «جنود الحلفاء يلتهمون اللحوم والفاكهة والنساء» ان أهوال الحرب تبدو واضحة في سلوك الشخصيات وتصرفاتها، كما امتدت الى عاداتهم.. وتقاليدهم، مما حدا بـ «أحمد راشد» ان يعتبر انتصار الروس أملا لكل المستغلين والمظلومين.

اما في رواية «زقاق المدق»(١٥)، فتبدو آثار الحرب أكثر وضوحا وتأثيراً، ربما لانها تعالج فترة زمنية متأخرة عن الفترة التي تناولتها «خان الخليلي»، فزمان الاخيرة يقع

بين عام ١٩٤١ و١٩٤٢. في حين أن زمان «زقاق المدق» يقع بين عام ١٩٤٤ و١٩٤٥، أي فترة نهاية الحرب العالمية الثانية، وهذا يعني وضوح تاثيرات الحرب في المجتمع، لان استمرار الوجود الاجنبي في ظروف الحرب، طوال خمس سنوات تقريبا، من شانه أن يحدث اثارا واضحة في سلوك الشخصيات ومواقفها. لقد اثرت الحرب ـ كعامل طارىء ـ في السلوك اليومي العادي، كما ظهر في تعود «سنقر» صبي المقهى على ارتياد دار السينما وما صاحب ذلك من تغير في مزاد رواد المقهى، حيث لم يعد بامكانهم سماع الشاعر وهو ينشد كل ليلة على انغام ربابته القصص الشعبية مثل ابو زيد الهلالي، وبدا مزاجهم يستهوي سماع الاغاني الحديثة المبثوثة من جهاز الاذاعة، مما دعا المعلم كرشة الى طرد الشاعر الذي كان له احترامه اللائق طوال عشرين عاما سبقن الحرب.. «عرفنا القصص جميعا وحفظناها، ولا حاجة بنا الى سردها من جديد. والناس في أيامنا هذه لا يريدون الشاعر، وطالما طالبوني بالراديو، وها هو الراديو يركب، فدعنا ورزقك على الله». لقد «تغير كل شيء» مع الحرب.

لم يقتصر اثر الحرب على السلوك اليومي العادي، الذي له طابع العادات والتقاليد، انما امتد الى تفكير بعض الافراد وطموحاتها، وانسحب على وجودهم الحياتي، وبالذات فيما يتعلق بـ «عباس الحلو» و«حميدة»، رغم ان الاستعداد الذاتي عند كليهما لعب دورا في النهاية التي وصلا اليها.

«عباس الحلو» شاب صغير السن، يملك صالونا للحلاقة، رغم بساطته، يعتبر في الحي انيقا. وتعلقه بطموحات بورجوازية خاصة، يبدو واضحا منذ بداية حضوره الروائي. فهو لا يفوته لبس المريلة اثناء العمل اقتداء بكبار الاسطوات. وكذلك «حميدة»، فاحساسها بالذات متضخم، وتبحث دوما عن التفرد وكل ما هو من متعلقات حياة الطبقة البورجوازية. رغم الفقر الذي تعيشه، كانت تقف ساعات طويلة، امام المرآة، تنظر بنرجسية مفرطة الى جسمها الذي يفور بأحاسيس متعددة، وتتطلع الى الشارع من الشباك تتمنى لو تقذف نفسها الى عالم آخر مختلف طبقيا، في وقت تعرف ان شعرها يعج بقوافل القمل التي عجز الكاز عن القضاء عليها. يرى محمود امين العالم ان عبقرية الرواية، تكمن في هذا الصدام بين زقاق المدق والحرب

العالمية الثانية، ومن هذا الصدام يتفجر المعنى اللا اخلاقي للحرب وترف قيم السلام[١٦]. ان الصدام بين زقاق المدق والحرب، لم يفجر المعنى اللا اخلاقي للحرب، لولا الاستعداد الذاتي عند بعض الشخوص، وبالذات عباس الحلو وحميدة. والا فكيف نفسر بقاء بعض الشخصيات على صمودها ونقائها. مثل السيد رضوان الحسيني والشيخ درويش، وهما يعيشان نفس ظروف الحرب.

لقد هددت الحرب حياة «عباس الحلو» و«حميدة» الا انهما اسهما في هذا المأزق. ان طبيعة البناء الروائي لهاتين الشخصيتين، يركز على العامل الذاتي، الذي لا يمكن تجاهله كعامل له دوره مع العوامل التي قدمتها ظروف الحرب الطارئة. لقد اجتمع التطلع الذاتي عند عباس الحلو من خلال قناة حبه لحميدة، بما لديها من تطلعات حياتية تفوق وضعها الطبقي متعلقة بآفاق طبقية اعلى، مع ما وفرته الحرب من ظروف استثنائية، لتزج بهما في طرق جديدة، هددت وجودهما الحياتي. عباس الحلو رفض العمل في معسكرات الجيش البريطاني، عندما عرض عليه حسين كرشه ذلك. ولكن عندما احب حميدة، اصبح همه تحقيق كل طلباتها المادية، لينال رضاها الكامل، بعد ان خطبها، لذلك يفكر بالعمل مع جيش الاحتلال، وينفذ ذلك بسرعة ادهشت صديقه حسين كرشه.. «انت السبب يا حميدة. انت السبب. انا والله احب زقاقنا، واحمد الله ما يرزقني به من كفاف. وما احب ان انأى عن الحسين الذي اقوم واصحو باسمه، ولكني وا اسفاه لا استطيع ان اهيىء لك الحياة التي ترضينها، فلم اجد عن السفر منهبا، وربنا يأخذ بيدي ويجمعنا على أهنأ حال»[١٧]. ان العوامل الذاتية تلعب دورا خاصا فيما يتعلق بحالة حميدة، فرغم انها خطبت لعباس الحلو، وودعته بتأثر شديد.. «سادعو لك بالتوفيق وسأزور الحسين وأساله ان يرعاك ويكتب لك النجاح والصبر طيب، والحركة بركة»[١٨]. الا ان تطلعاتها الخاصة لم تخب، وظلت تعيش بالنفسية السابقة، لانها من اعماقها الداخلية، تدرك ان (عباس الحلو) رغم سفره للعمل في معسكرات الاحتلال، سيعود غير قادر على اشباع هذه التطلعات. لذلك تستمر في نزهتها اليومية عصرا خارج الزقاق. تقنع نفسها بانها نزهة للترويح عن النفس، ولقاء صديقاتها العاملات في المعامل، الا انها في الحقيقة، كانت تبحث عن قناة

اكثر ضمانا لاشباع رغباتها وتطلعاتها. وهذا ما سهل وقوعها في شرك تاجر الاجساد فرج ابراهيم. ومن قبل، وافقت بسرعة مذهلة على الزواج من العجوز سليم عدوان، صاحب الوكالة التجارية، رغم كبر سنه ومرضه، وتذكير امها لها بأنها مخطوبة لعباس الحلو، وكان من المؤكد ان يتم هذا الزواج، لولا المرض المفاجيء الذي اطاح بسليم علوان، وجعله بين الحياة والموت شهورا عديدة، مما جعله يصرف النظر عن هذا الزواج، بعد ان ادرك عدم قدرته على هذا المشروع.

ان مواقفها الواعية هذه، تنسجم مع طبيعتها الذاتية التي كانت تتطلع دوما الى الهجرة بعيداً عن حياة الزقاق، فامكانياتها الجسدية، وتكوينها النفسي، كان يشدها دوما الى الرحيل نحو الاعلى، الى حد ان امها كانت تقول لها: «انك من نبع أبالسة ودمي بريء منك»[١٩]. فترد عليها امعانا في اغاظتها: «ألا يجوز أن اكون من صلب باشا ولو على سبيل الحرام»[٢٠]. وهذا ما جعلها سهلة الانقياد لفرج ابراهيم الذي زجها في عالم الدعارة، لانه كان يرى فيها منذ مشاهدتها في المرة الاولى عاهرة بالسليقة. لقد قادتها طموحاتها وتطلعاتها الشخصية الى أحضان فرج ابراهيم الذي جعل منها عاهرة محترفة، وقد قادت معها عباس الحلو الى الموت. جاء الحلو الى الحانة الليلية لينتقم من فرج ابراهيم الذي غرر بها، الا انه عندما شاهدها في احضان الجنود الانكليز السكارى، نسي فرج ابراهيم، وصب حقده عليها، فقذفها بزجاجة فارغة، وكأنه بذلك ينحاز الى رأي حسين كرشه الذي كان يرى ان «حميدة هي المجرمة الاصلية. ألم تفر منه؟ ألم تستسلم له». فكان ان دفع الثمن موتا على يد الحرب العالمية الثانية.

يتعاطف القارىء مع عباس الحلو اكثر من تعاطفه مع حميدة التي ربما تثير حنقه مرات عديدة خاصة عند لقائها مع عباس الحلو في محل الزهور. الحلو ثائر يمزقه الالم. يعز عليه ان يشقى هو وحميدة، في حين ان تاجر الاجساد فرج ابراهيم ينعم بالسعادة والحرية. لذلك يصمم على الانتقام منه. ان هذا الموقف منه، يقابل بموقف انتهازي من حميدة، فرغم حرصها الظاهري على ان لا يصيبه اذى من هذا الانتقام، الا انها كانت عاجزة عن الخروج من المستنقع الذي قادها اليه، حتى لو تم الانتقام بالشكل المرضي. لذلك كانت تتمنى في اعماقها لو يهلك هو وغريمها، كي ترحل عندئذ

الى الاسكندرية، حيث تصفو لها الحياة في حرية لا يحدها قيد، وبعيدا عن المتطفلين. حميدة تسير في طريقها بوعي وتخطيط وعزم، وتشارك في دفع عباس الحلو الى طريق الموت، الذي بدأ يحث الخطى نحوه منذ سفره للعمل في معسكرات الجيش الانجليزي، لذلك فان «موت عباس الحلو لم يأت مصادفة. والواقع ان الحرب هي التي قتلته. ونستشف ادانة نجيب محفوظ للحرب على نحو قاس في تصويره لشخصية عباس الحلو، فالحرب هي التي جاءت بالجنود الانجليز، وفي سبيل هؤلاء اقتنص فرج ابراهيم حميدة، وبسبب الحرب ترك عباس الحلو دكانه في الحي... لقد اقتحمت الحرب مصر، ولم يستطع هذا الزقاق الصغير المنكمش على ذاته ان يفلت من تأثيرها، فقد دخلت في اعماقه وهزت وجوده»[٢١].

لقد مكنت الحرب العالمية الثانية الحلو ان يشتري شبكة ذهبية جميلة لحميدة، الا ان حميدة خيبت آماله، عندما وضعت جسمها في خدمة رجال الحرب العالمية، بحثا عن حياة كانت تطمح اليها، ايا كان طريقها، لذلك وجدت لذة ومتعة في هذه الحياة، رغم ما فيها من شقاء جسمي ونفسي، مما جعلها تتفوق على كل اللواتي خدمن قضية الحلفاء بأعراضهن. انها «عاهر بالسليقة» كما يقول فرج ابراهيم.

ان شخصيات اخرى مثل زيطة صانع العاهات، والدكتور بوشي، تعبر اكثر عن مداهمة الحرب العالمية للزقاق، وما صاحبها من ظروف غير انسانية، أدت بزيطة الى التخصص في صنع عاهات لمن لا عاهات لهم، كي يؤهلهم للشحادة، مقابل رسم محدد، يدور عليهم لتحصيله، والويل لمن يتهرب... كما أدت بزيطة والدكتور بوشي الى سرقة القبور.

كان حي زقاق المدق مغلقا على نفسه، «يعيش في شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا»[٢٢]. الا ان الحرب قادته الى الانفتاح على العالم، فلاقت شخوصه مصائر مختلفة، فمنها من وجد مكانه في السجن، ومنها من احترف الدعارة. كانت الشخصيات التي اصطدمت بالحرب ايجابيا لفترة، تتمنى لو انها لا تنتهيوعلقت آمالا على هتلر بأن يطيلها الى ما لا نهاية.. «نحن تعساء. بلد تعس واناس تعساء. أليس

من الحزن الا نذوق شيئا من السعادة الا اذا تطاحن العالم في حرب دامية»[٢٣].

البناء الفني:

يبدو النضج الفني في «زقاق المدق» اكثر نموا منه في «خان الخليلي»، وبالذات عدم التزام التسلسل التاريخي، جعل القارىء يشعر بضرورة الاخذ بنوع من الوعي والدقة لتجميع مكونات كل شخصية منها، الرئيسية بالذات: حميدة وعباس الحلو والسيد الحسيني. ان الصدام مع العالم الخارجي ـ الحرب العالمية ـ شكل الاساس الذي تنمو من خلاله الشخوص كافة، فهي تتطور سلبا وايجابا، حسب تمحورها حول هذا المركز الاساس، فيما عدا السيد الحسيني ورمز الرضى والايمان بالقضاء والقدر من بداية الرواية حتى نهايتها. ان عالم الشخصيات يضج بالعديد من الاحاسيس، مما جعل الكاتب يولي عناية لمشاعرها الداخلية، وبالذات حميدة، التي جعل منها نموذجا يصلح لان يكون ميدانا لدراسة نفسية لانها تعيش مجموعة من العقد والتأزمات، توجه حياتها، وأدت بها الى هذه النهاية التي وجدت فيها تحقيق ذاتها، رغم انها منافية للشرف والاخلاق.

حرب المصابيح الزرق:

إن جو الحرب في «المصابيح الزرق» لحنا مينة[٢٤]، واثرها في الافراد وحياتهم اليومية، لا يختلف عنه في «زقاق المدق» الا في الجانب الخاص برد فعل السكان تجاه الاحتلال، الذي شغل جزءا من اهتمامات سكان «المصابيح الزرق» وتفكيرهم. فاذا كان الصدام الوحيد بين سكان «زقاق المدق» وجنود الاحتلال تمثل في الصدام الفردي مع عباس الحلو لاسباب شخصية، فان الصدام والمواجهة في «المصابيح الزرق» يتخذان طابعا جماعيا، موجها ومدروسا، لاسباب تتعلق بالوطن والكرامة، اي انه موقف سياسي، رغم عدم وضوح خلفية فكرية له، اذ انه يتغذى من الحس الشعبي العام، الذي يكره الاحتلال، ويتمنى رحيله، معبرا عن هذه الامنية بما يستطيعه من قتل جنود الاحتلال، والمظاهرات والاضرابات، وتقريع المتعاونين معه. يأخذ هذا الحس الشعبي في الرواية تجليات كاملة وحية، نعيش من خلالها الحياة الحقيقية، لتلك

الاوساط الشعبية في صدامها مع الحرب، ومحاولاتها لامتصاص تلك الصدمة كي لا تؤثر في حياتها النمطية المتعارف عليها، من خلال سلوك محدد من الصعب الخروج عليه.

يبدو رفض سكان «المصابيح الزرق» للاحتلال واضحا، مما جعل الحرب ـ رغم تشكيلها مصدرا للرزق لبعض الشخوص ـ لا تعلق عليها حياة هذه الشخصيات بشكل مطلق، كما هو عند حسين كرشه في «زقاق المدق» الذي صدمه خبر انتهاء الحرب، اذ كان يعيش على أمل مقدرة هتلر اطالتها الى أمد طويل، يظل هو يحقق فيه ذاته وطموحاته الفردية، المقطوعة الصلة بأية علائق اجتماعية. فهو يهجر الزقاق، ولا يعود اليه الا عندما طرد من العمل، ولم يعد له مأوى سوق الزقاق. لا يتذكر الزقاق عندما تكون جيوبه ملأى بالجنيهات، وعندما يصبح محتاجا لقروشه القليلة، يعود خائبا ناقما ذليلا.

«الناس والحرب» أو «الناس من خلال الصدام مع الحرب، هو الموضوع ـ الفكرة التي نعيشها روائيا في «المصابيح الزرق» من خلال حياة كاملة متشعبة الجوانب، لمجموعة كبيرة من الشخصيات، تصور حياة مدينة كاملة اثناء فترة الحرب العالمية الثانية، هي مدينة اللاذقية السورية. فالرقعة المكانية تتسع هنا عنها في «زقاق المدق»، مما أعطى الكاتب مجالا أوسع للحركة وتصوير البيئة بشكل بانورامي. كان مقهى المعلم كرشه في الزقاق «يشكل النغم الثابت الذي يسيطر على لحن الرواية كلها»[٢٥]، فهو شاهد الاثبات والنفي لكل ما يجري في الزقاق. بحثت في جلساته كل أمور الزقاق، واتخذت على صوت أراجيله اغلب القرارات. وقد قامت غرف الدار التي يقطنها ابو فارس وجيرانه بنفس الدور في «المصابيح الزرق». كانوا يجتمعون كل مساء في غرفة ابي فارس، يتقاسمون معا العشاء والاحاديث التي تتشعب لتشمل كل امور المدينة وشخوصها، وكان ينازعه أحيانا مقهى الشاروخ القيام بهذا الدور، خاصة ان موقع المقهى يجعله مشرفا بعيون مفتوحة على زوايا ومناطق لا يراها سكان الغرف في الدار الكبيرة، كما انه يتردد عليه زبائن يختلفون عن الدائرة المحيطة بأبي فارس، ولها آراء ونظرات مغايرة.

لقد انصب اهتمام حنا مينه على رصد الصعوبات التي اثقلت بها الحرب العالمية الثانية حياة السكان اليومية، وما سببته لهم من متاعب حياتية، ورد فعل السكان الرافض للاحتلال، وقد جاء ذلك على حساب دراسة العالم الداخلي لاغلب الشخوص، لان النزعة الواقعية لدى الكاتب، وغرامه الشخصي بحياة الاحياء الشعبية، أدى به الى أن يهتم اهتماما كبيرا برصد شامل لمظاهر هذه الحياة في ليلها ونهارها، فرحها وحزنها، رضاها وتمردها، دون التوغل في نفسيات هذه الشخوص. ان تضرر سكان حي القلعة في «المصابيح الزرق». من الحرب، يبدو اكثر من الضرر الذي لحق سكان «زقاق المدق» رغم أن الحرب واحدة والظروف متشابهة، الا ان الفارق يتعلق بالبيئة اكثر من صلته بنوع الاحتلال. «زقاق المدق» أقرب الى المدينة، في حين ان «حي القلعة» اقرب الى الريف، لذلك فان الزقاق كان يجد متنفسا هنا وهناك، رغم الحياة القاسية لبعض الشخصيات، في حين ان حي القلعة، كان يبدو لا متنفس له، سوى ما تجود به الطبيعة، وبطاقات الخبز التي يتصرف فيها جريس المختار على هواه، اذ كان «ذئبا وحملا في وقت واحد. يستطيع عند اللزوم بأن يعكر الماء ويتهم سواه بتعكيرها، ويستطيع عند اللزوم ايضا ان يفضي عن تعكيرها من قبل سواه، وان يضع رجليه فيها مشعرا الاخرين ان ليس من انسان لا يخطىء ولا ينخدع»[٢٦]. كم هو محزن ان يمضي «الصفتلي» نهاره، يسحب السنارة دون ان تمسك سمكة واحدة، فيعود الى غرفته الحقيرة، مكسور النفس والجسد، ليقف ساعات طويلة املا في الحصول على زجاجة كيروسين دون فائدة. وكم هو محزن ان يمر بائع الارز بعربته فاذا الغالبية من المواطنين عاجزة عن شرائه، لان منطق المرحلة يتلخص في انه «في الحرب لا يشبع الناس، فاذا لم يموتوا جوعا، فمعنى هذا انهم محظوظون»[٢٧].

الجانب الخاص الذي تميزت به «المصابيح الزرق» يتمثل في رد فعل السكان تجاه قسوة الحرب ورجال الاحتلال. الاضرابات والمظاهرات لا تتوقف، والصدامات مع جيش الاحتلال تحتدم بالعصي والحجارة، مقابل الرصاص والبارود، فتفتح ابواب السجون تغص بالمعتقلين، وتتلخص المطالب في الخبز والحرية. كان رد فعل السكان شاملا الى حد ان صاحب الخمارة، اوقف بيع الخمور للاجانب، واقفل خمارته ليلا، لان تعرض

رجال الحرب لنساء الحي صعد الاحتكاك الى مستوى القتل. وفي هذا الجانب، نشعر باعجاب شديد أزاء شخصية محمد الحلبي الذي يقود تحرك الحي المضاد للاحتلال.

فارس وعباس الحلو:

«فارس» في المصابيح الزرق، يحمل بعض سمات وملامح عباس الحلو في زقاق المدق. ويسير في خطوات مماثلة قريبة من خطواته، تقوده الى النتيجة ذاتها، وباليد نفسها، وان اختلف الظرف. فكلاهما يتمتع بالبساطة والوداعة والقناعة، ولم يبدأ التحول في حياتهما، الا حين تعرف عباس الحلو على حميدة، وفارس على رندة، يسافر الحلو للعمل في معسكرات جنود الاحتلال، كي يتمكن من الزواج من حميدة. وفارس لم يفكر في التطوع في جيش الاحتلال، الا بعد ان فقد الامل في العثور على عمل في مدينته، في الوقت الذي بدأ يطرح موضوع الزواج مع رندة. ويسافران خارج الزقاق والحي، ليصطدمان في مواجهة حادة مع الحرب، فتودي بحياتيهما. سافرا بحثا عن الراحة والمستقبل، فوجدا الهلاك والموت، لان الطريق الذي سلكاه في تلك الظروف، لم يكن متوقعا ان يؤدي الى غير تلك النتيجة. عباس الحلو يذهب الى الحانة ليثأر من فرج ابراهيم القواد، فيقتله جنود الاحتلال. وفارس يتطوع مع الفرنسيين لمحاربة الالمان في ليبيا، املا في حياة جديدة، بعد ان قطعت علاقاته كافة بحي القلعة، فيجد الموت قبل أن تطأ اقدامه أرض الشاطىء. وربما كان الموت هو الراحة الوحيدة المأمونة في مثل حالته، فقد ساءت حالته النفسية في ايامه الاخيرة. أو من الخمر، وبحث عن المرأة الساقطة التي كان قد تركها، مفضلا عليها حبه الجارف لرندة، فطردته مفضلة عليه الضابط الفرنسي. وها هو يتطوع مع الفرنسيين الذين يسلبون وطنه الحرية والامن، بعد ان كوّن عنه الحي صورة مشرفة، واعتبروه رجلا رغم صغره. لقد فقد كل شيء: فقد الاهل بعد قرار والده الذي أبلغه اياه نايف الفحل في الثكنة قبل السفر «لا ترجع الى البيت ولا الى الحي. لم يعد لك أب ولا أهل»[٢٨]. وفقد الحبيبة رندة التي أحبت فيه رجولته المبكرة، وكانت ترفض فكرة سفره بشدة، لان «الذين يحبون لا يسافرون». فما هو موقفها عندما تعرف انه سافر لموقف غير وطني. وفقد العشيقة التي فضلت عليه احتراف العمل مع أدوات الحرب، ضابط الاحتلال الفرنسي.. وفقد

الكرامة نتيجة لكل ما سبق.

كان وجوده الحياتي مظلما لا كوة للأمل فيه، ويكفي انه عندما بحث عن قاسم مشترك بينه وبين احد سكان الحي، لم يجده الا عند عشيقته السابقة. فهي فاجرة تخون زوجها الذي مات، خانته معه سابقا، والآن مع الضباط الفرنسيين. أي انها تخونه مع عدو الوطن، وهو ـ فارس ـ جندي في خدمة هذا العدو. هي فاجرة وخائنة. وهو زان وخائن. بعد كل ذلك، قرر «ان يسافر الى الحرب ويموت فيها». وكان له ما أراد، فقد صرعه الرصاص الالماني قبل نزوله الى الشاطىء الليبي، مانحا اياه الراحة. انه ـ في حالة فارس هذه ـ الخلاص عن طريق الموت.

☆ ☆ ☆

ان أثر الحرب ودورها في تغيير نفسيات الناس، تبدو أكثر وضوحا لدى شخصيات «المصابيح الزرق». عباس الحلو وحميدة في «زقاق المدق» كان لديهما استعداد ذاتي، وطموحات طبقية أعلى، اسهمت مع ظروف الحرب الطارئة في الوصول بهما الى السقوط والموت. أما فارس في المصابيح الزرق، فلم يكن يتوقع له هذه النهاية. فمنذ صغره كان جادا وطموحا. السجن المبكر، والغربة، والاحتكاك بالرجال أمثال محمد الحلبي في الحي وعبد القادر في السجن.. كل ذلك صيّره رجلا قبل أوانه، وقد نظر له رجال الحي عقب عودته من سجن حلب نظرة ود واحترام. ومن اجل تدبير أمور حياته للزواج من رندة، عمل في أشق الاعمال: حفر الملاجىء، وشارك في تحركات سكان الحي ونشاطاتهم، من مظاهرات واضرابات. ازاء هذا الماضي، من الطبيعي أن نسأل: كيف بدأت رحلة سقوطه وموته؟. عندما سرح من عمله في حفر الملاجىء، حاول جاهدا الحصول على أي عمل، فاستحال ذلك.. «آه من هذه الحرب.. مصائبي فيها اكثر من مصائب كل الناس»[٢٩]. لذلك استغرب سكان الحي نبأ تطوعه في صفوف الجيش الفرنسي المحتل للوطن، لانهم يدركون ان هذا الفعل يتنافى مع طبيعة فارس ونفسيته. كانت دهشة محمد الحلبي ـ الذي اشتهر في الحي بتصديه للاحتلال وتنظيمه للجماهير ـ عظيمة.. «ولما بلغ النبأ محمد الحلبي، ضرب الطاولة بكفه وقال مستغربا:

لك..!. وبعد لحظة أضاف كمن يخاطب نفسه: خدعوه»[٣٠] ولم يزد على ذلك، رغم سلاطة لسانه التي لم ترحم أحدا حتى جريس المختار. لذلك جاء الجميع لوداعه في الميناء: والده ووالدته وعمه وأبو رزوق الصفتلي وصقر ومريم السودا، وكان من الممكن أن تحضر رندة لولا المرض الذي اقعدها. انها الحرب تحرك كل خيوط مأساة فارس، الا ان سقوطه ظل فرديا، في حين ان «محمد الحلبي» وبقية الشخصيات الايجابية، ظلت تناوىء الاحتلال، وتقاوم، مطالبة بالخبز والحرية.

ان حياة حية تتحرك أمامنا، ونتحرك من خلالها في هذه الرواية، فهي ليست حياة الحرب فقط، ولكن حياة توجهها الحرب. ولأن الحرب تداهم الناس يوميا بانفعالات ومواقف متباينة، فقد أثر هذا في طبيعة البناء الفني للرواية، اذ لا تعثر فيها على حدث رئيسي واحد، ينميه الكاتب، عبر الشخوص المختلفة. ولكن الاحداث الجزئية المختلفة تتراكم من خلال سلوك الشخصيات ومواقفها المشدودة دوما الى البيئة التي تشكل الخيط الخفي الذي يجمع الحوادث والشخصيات في تشابك ممتع، يبرز صراع الانسان الدائم مع الحياة، والذات في وقت الحرب، التي اهدرت الكثير من القيم، وجعلت شخوصها يواجهون عالما من غير قيم[☆].

المصادر

١ ـ لمزيد من التفاصيل حول الوضع العربي في فترة الحرب العالمية الاولى تراجع الكتب التالية:

أ ـ العالم العربي الحديث، د. جلال يحيى، دار المعارف بمصر ١٩٦٦.

ب ـ تاريخ العرب المعاصر، د. عبد العزيز نوار، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧١، وغيرها من كتب التاريخ العربي الحديث.

٢ ـ الرغيف ـ توفيق يوسف عواد. صدرت طبعتها الاولى عام ١٩٣٩. وسنعتمد في هذه الدراسة على الطبعة السادسة عشرة، مكتبة لبنان ـ بيروت ١٩٨٠.

٣ ـ جورج لوكاتش ـ الرواية التاريخية، ترجمة د. صالح الكاظم، وزارة الثقافة والفنون ـ بغداد، ١٩٧٨ ص ١٢.

٤ ـ مقدمة رواية «الحجاج بن يوسف» لجورجي زيدان، الهلال ١٩٠٢.

٥ ـ جورج لوكاتش، مرجع سبق ذكره ص ٤٦.

٦ ـ د. ابراهيم السعافين ـ تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٨١ ص ٣٨٧.

٧ ـ د. سهيل أدريس، مجلة ألاداب، العدد الاول، السنة السابعة، يناير ١٩٥٩ ص ٤.

٨ ـ الرغيف ص ١٧٨ ـ ١٧٩.

٩ ـ الرغيف ص ١٩٧ ـ ١٩٨.

١٠ ـ الرغيف ص ٢٣.

١١ ـ جورج سالم ـ المغامرة الروائية، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٣ ص ١٠٧.

١٢ ـ نشرت عام ١٩٤٥، وسوف نعتمد على طبعة دار القلم اللبنانية المنشورة عام ١٩٧٢.

١٣ ـ خان الخليلي ص ٧٧.

١٤ ـ خان الخليلي ص ٧٨.

١٥ ـ نشرت عام ١٩٧٤، وسوف نعتمد على طبعة مكتبة مصر السابعة الصادرة عام ١٩٧٢.

١٦ ـ محمود أمين العالم ـ تاملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، القاهرة ١٩٧١ ص ٤١.

١٧ ـ زقاق المدق ص ١٤٤.

١٨ ـ زقاق المدق ص ١٤٤.

١٩ ـ زقاق المدق ص ٤٥.

٢٠ ـ زقاق المدق ص ٤٥.

٢١ ـ جورج سالم ـ المغامرة الروائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣ ص ٨٨.

٢٢ ـ زقاق المدق ص ٥.
٢٣ ـ زقاق المدق ص ٢٦٧.
٢٤ ـ نشرت عام ١٩٤٥، وسوف نعتمد على الطبعة الثانية الصادرة عن دار الاداب، بيروت ١٩٧٧.
٢٥ ـ جورج سالم ـ المغامرة الروائية ص ٨٢.
٢٦ ـ المصابيح الزرق ص ٦٩.
٢٧ ـ المصابيح الزرق ص ٦٩.
٢٨ ـ المصابيح الزرق ص ٢٨٥.
٢٩ ـ المصابيح الزرق ص ٢٤٥.
٣٠ ـ المصابيح الزرق ص ٣١٧.
(☆) الراويات التي تم الاستشهاد بها في هذه الدراسة مجرد نماذج من روايات الحرب العالمية الثانية.

تجربتي مع مسرح الخليج العربي ١٩٦٨ ـ ١٩٧٥

في عام ١٩٦٧، وصلت الكويت للمرة الاولى، عقب هزيمة حزيران التي أطلقوا عليها تخفيفا اسم (نكسة). وصلنا الكويت، وكنا مجموعة من جيل الشباب نحمل طموحات وآمال كبيرة في السياسة والثقافة، وكانت الكويت بالنسبة لنا ليست أكثر مما أعتقد أبطال رواية «رجال في الشمس» لغسان كنفاني، واحة للنفط وما يتبعه من رفاهية ودنانير وسيارات فارهة. كانت (رابطة الادباء) في السمة هي قبلتنا الاولى، نطمح أن نتعرف من خلالها على الوجه الاخر للكويت، الوجه الثقافي والفني. كان أول من تعرفت عليهم الاساتذة خالد سعود الزيد وعبد العزيز السريع وصقر الرشود وخليفة الوقيان

وسليمان الشطي وآخرون. وكانت مجلة «البيان» الصادرة عن الرابطة هي أول فعالية ثقافية نتعرف من صفحاتها على الوجه الاخر للكويت، الذي نجهله، ويجهله الكثيرون خارج الكويت، رغم أن الكويت كانت قد استضافت المؤتمر الرابع لاتحاد الادباء العرب عام ١٩٥٨، وهذا يعني في حد ذاته فعالية مهمة تسبق وصولنا الى الكويت بعشر سنوات. كانت المعرفة الاولى بعبد العزيز السريع وصقر الرشود ككاتبي قصة قصيرة، خاصة في الفترة التي قاربت عاما، وكنت أكتب فيها التعليق على عدد «البيان» الصادر في الشهر السابق. ومن خلالهما بدأت خطواتي تتجه نحو مسرح الخليج العربي للتعرف على فعالياته الثقافية والمسرحية، فكانت رحلة عمر، ومصاحبة لتجربة فذة، استمرت حوالي عشر سنوات، وبدأ تعرفي على هذه الفرقة عن قرب، متابعا نشاطاتها الثقافية، وعروضها المسرحية، لاكتشف أن هموم الشباب المشاركين فيها، يمتلكون نفس الطموحات والآمال التي جئنا بها من المشرق العربي، ولاتأكد عن يقين واقتناع كاملين أن الكويت ليس نفطا فقط، ومع استمرار مشاركة الفرقة مسيرتها توقفت عند مسائل، أعتقد أنها مهمة:

١ ـ إن بداية تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي، ينم عن طموحات هائلة لدى المؤسسين، فقد عرفت الكويت حتى عام ١٩٦٣، فرقتين مسرحيتين رسميتين هما: المسرح الشعبي والمسرح العربي وقبل ذلك بمدة بسيطة تجمع عدد من الشباب المثقف هواة المسرح منهم: عبد الله خلف وعبد الحميد البعيجان وعيسى ياسين وعلي جمعة وعبد العزيز الخطيب، وقرروا تأسيس فرقة مسرحية باسم «المسرح الوطني» وتقدموا بطلب التأسيس الى حمد الرجيب وكيل وزارة الشؤون، ولكنه لم يوافق بشكل رسمي على الطلب الا أنه لم يعارض في اقامة حفلة لهذه المجموعة من الشباب، فقدمت الفرقة مسرحية «فتحنا» من تأليف صقر الرشود، على مسرح مدرسة الصديق، الذي أعطي للفرقة ليلة الحفلة فقط، أما البروفات السابقة لليلة الحفلة فكانت الفرقة تجريها في قرية الجهراء، وقد نجح الحفل المذكور نجاحا كبيرا.

وفي عام ١٩٦٣ عندما سمحت الدولة بتكوين الجمعيات الثقافية والادبية، تقدمت المجموعة نفسها بطلب جديد للاستاذ حمد الرجيب لتكوين مسرح جديد، تحت اسم

جديد، فوافق شريطة أن تسمى الفرقة الجديدة «جمعية»، وفي ١٩٦٣/٥/١٣ تأسست الفرقة الجديدة التي عرفت باسم «جمعية مسرح الخليج العربي». ان هذا الاصرار عند مؤسسي المسرح، وتحملهم للعقبات والصعاب، يدل على الحماس الفني لديهم، هذا الحماس الذي سيقود في السنوات اللاحقة لسنة التأسيس الى تجاوز واضح وملحوظ في مسيرة المسرح في الكويت، وستقود هذه الفرقة الحركة المسرحية في الكويت الى آفاق متقدمة، مواكبة لحركة المسرح في أقطار الوطن العربي العريقة في هذا الفن، ومتقدمة على كثير منها.

ان ذكريات أعضاء الفرقة عن مرحلة التأسيس، تدل على عزم هذه المجموعة على التحدي والصمود، ففي بداية الفرقة مرت بظروف مادية صعبة، لولا هذا العزم، لتوقفت الفرقة عن مواصلة العمل، فكم يدهشنا حين نعرف أن الفرقة بدأت في عام ١٩٦٣ بمبلغ لا يتجاوز المائة دينار، وكيف أقامت الحفلة تلو الحفلة، تدعو اليها من تتوسم فيهم الخير تجمع من هنا قرشا ومن هناك دينارا، لتتوطد في النهاية دعائم فرقة مسرحية أهم ما يميزها أنها تعرف: لماذا تأسست وماذا تريد أن تقدم، هذان السؤلان مهمان عند تأسيس أية فرقة مسرحية، فبدون وضعهما، والاجابة عليهما، ستكون الفرقة نسخة طبق الاصل للفرق السابقة لها، لا تتجاوزها، انما تركض معها مقلدة. ولان المجموعة التي أسست «مسرح الخليج العربي»، طرحت هذه السؤالين مسبقا، كان هذا التجاوز في سنوات قليلة، وهو تجاوز ملحوظ جدا مكّن الفرقة أن تقدم أعمالها في بغداد ودمشق والبحرين والقاهرة وقطر والمغرب، لتنال في كل عاصمة منها الاعجاب والتقدير، وأغلبها عريقة في فن المسرح، وقد سبقت في مضماره بسنوات طويلة خاصة القاهرة ودمشق وبغداد، وسيتضح ذلك عند استعراض ما قيل عن هذه الفرقة في تلك العواصم.

تشكلت المجموعة المؤسسة للمسرح من السادة التالية أسماؤهم: عبد الله خلف، نوره الخميس، سالم الفقعان، صقر الرشود، مكي القلاف، يوسف الشراح، عبد الله عبد الرحمن الرومي، حمد المؤمن، سعيد يعقوب الرومي، حياة الفهد، جاسم شهاب، مساعد الفوزان، أحمد القطان، وليد حمد الخالد، منصور المنصور، عبد العزيز المؤذن،

وقد كان رقم الاشهار (١١) بتاريخ ١٩٦٣/٥/١٣، ونشر في مجلة «الكويت اليوم» في عددها (٤٢٧) الصفحة ٥٠ بتاريخ ١٩٦٣/٥/١٩، من سنتها التاسعة.

وقد تشكل أول مجلس ادارة للمسرح من: عبد الله خلف، سالم الفقعان، صقر الرشود، مكي القلاف، عبد العزيز الفهد، منصور المنصور، ونوره الخميس. أما أول لجنة ثقافية للمسرح فقد تشكلت من: صقر الرشود، عبد العزيز السريع، ومحبوب العبد الله.

٢ ـ تتميز فرقة مسرح الخليج العربي عن سائر الفرق المسرحية في الكويت، في ميدان الهدف الواضح الذي حدده المؤسسون، فهم مجموعة من الشباب يعرفون ماذا يريدون، لذلك جاءت خطواتهم اللاحقة محددة ومميزة، اذ أنهم يطمحون لمعالجة مشاكل مجتمعهم، بعيدا عن الاضحاك والتهريج، اللذين هما سمة المسرح التجاري السائد آنذاك في أغلب العواصم العربية. وهذا الغرض حدا بالفرقة الى القيام بنشاط ثقافي عام يصاحب العروض المسرحية على مدار السنة، وقد اتخذ هذا النشاط مسارين في الفترة المقصودة بهذه الدارسة، وهما:

أ ـ تشكيل اللجنة الثقافية للفرقة، واصدار اللجنة لمجلة ثقافية اسمها«الكلمة» وقد صدر منها سبعة أعداد، ورغم توقفها السريع الا أنها كانت علامة مضيئة في مسيرة الحركة المسرحية في الكويت. والملفت للانتباه الشعار الذي اتخذته المجلة لنفسها وهو قول للقائد جمال عبد الناصر:

«من السهل أن نبني المصانع والمستشفيات ولكن من الصعب أن نبني الرجال». وهو شعار يجسد الطموحات التي كانت تجيش في صدور القائمين على أمر هذا المسرح، لذلك ليس غريبا أن نقرأ في العدد الرابع من مجلة «الكلمة» ـ يناير ١٩٦٥ ـ في كلمة التحرير قولهم: «.. نحن نحيا وسنظل نحيا على خشبة المسرح، وسنموت في أحضان الكلمة والحرف والاسلوب، حياتنا حرب على المادة التي غزت هذا المجتمع فاثرت في النفوس، وسنحارب كل من يريد القضاء على الروح والجوهر، ولن نخفق في مسعانا، فقد قلنا سابقا بأن الكلمة تجتنب محبيها وتستهوي كل من يحيا في رحابها..».

وخدمة للغرض نفسه كتبت المجلة في عدد الخامس (فبراير ١٩٦٥) كلمة موجهة للمؤتمر الاول للصحفيين العرب الذي عقد في الكويت، قالت فيها: «.. ليس أمامنا الا أن نتطلع اليهم ـ تقصد الصحفيين العرب ـ بعين الامل في أن يحققوا لصحافتنا العربية كل العزة، وأن يخلصوها من المنتفعين والدخلاء وأن يرتفعوا بها الى القمة بعيدا عن الاقليمية والانحراف...». وفي العدد نفسه كتب عبد العزيز السريع يقول: «الذي نلاحظه أن كثيرين من الصحفيين العرب قد جاؤا الى الكويت وكتبوا عنها كثيرا وترددت في كتاباتهم كلمات مثل (درة الخليج) و(مدينة الفارابي الفاضلة) و(قطعة من أوروبا في الصحراء)... الخ. ماذا تعني هذه العبارات؟ ماذا يستفيد منها القارىء العربي؟ انها تعبر عن منتهى السطحية، اذ أن الصحفي يكون قد نزل في ضيافة احدى الوزارات أو في أحد الفنادق المشهورة، وهناك سيارة تحت تصرفه ومواعيد الزيارات معينة، يستقى منها موضوعا مكررا سخيفا مليئا بالمغالطات». ان هذا النقد الصدامي يدل على الخلفية الاساسية التي ينطلق منها المسرح وأعضاؤه.

ب ـ الحرص الدائم على اقامة الندوات المسرحية، ايمانا من الفرقة بضرورة ايجاد الفنان المثقف الدارس، والجمهور الواعي لاعماق الحركة المسرحية، وربما كانت هذه الندوات المنتظمة، بديلا عن مجلة «الكلمة» التي توقفت بعد عددها السابع كما ذكرنا، وقد غطت الندوات في الفترة المقصودة بالدراسة جوانب عديدة من المسرح المحلي والعربي والعالمي، نذكر منها:

١ ـ ندوة عن وليم شكسبير ـ حياته وأعماله ـ قدمها سليمان الشطي.
٢ ـ ندوة عن «نشأة المسرح في العالم العربي» لمحبوب العبد الله.
٣ ـ الكاتب المسرحي توفيق الحكيم ـ أعدها وقدمها عبد الرحمن الصالح.
٤ ـ الشعر العربي الحديث ـ وليد أبو بكر.
٥ ـ المسرح العالمي نماذج وشخصيات ـ عبد العزيز السريع.
٦ ـ ندوة عن مسرحية «الحاجز» اشترك فيها الدكتور محمد حسن عبد الله، ومؤلفها ومخرجها صقر الرشود، وعبد العزيز السريع، ومحبوب العبد الله.
٧ ـ ندوة عن الكاتب الايطالي لويجي بيرانديللو.

٨ ـ ندوة عن العامية والفصحى في المسرح.
٩ ـ ندوة مع الاستاذ جيفري بولو المتخصص في مسرح شكسبير بمشاركة الاستاذ نعمان عاشور والدكتور محمد اسماعيل الموافي.
١٠ ـ ندوة عن مناهج الاداء التمثيلي في العصر الحديث للاستاذ الفنان محمود مرسي.
١١ ـ أوزبورن ومسرح الغضب للدكتور ابراهيم النادي.
١٢ ـ ندوة حول «تذوق الموسيقى» اشترك فيها صالح حمدان ونجم عبد الكريم.
١٣ ـ ندوة حول مسرحية «ضاع الديك» اشترك فيها الدكتور محمد حسن عبد الله وحمادة ابراهيم وأحمد أبو مطر.

ومجموعة أخرى من الندوات والمحاضرات المتنوعة، تدل في مجموعها على طموحات معينة، تسعى الفرقة لتحقيقها في الساحة الكويتية، التي ابتليت بداء (المادة) التي أفقدت الحياة جوهرها وروحها، وجعلت السباق المادي هو كل شيء، وما عداه، فلا قيمة له. في مثل هذه الظروف يصبح الصدام مع البيئة أمراً ضروريا، اذا أردنا تخطي الحاضر. وصولا الى مستقبل بناء، يحقق للمواطن انسانيته وكرامته.

العروض المسرحية:

في بداية عمله المسرحي، ومن خلال أعمال الموسم الاول ٦٣/ ١٩٦٤، كان مسرح الخليج العربي يعتقد أن المسرح أداة لحل قضايا المجتمع السائدة، ثم تطور فكر المسرح ونظرته للعلاقة بين المجتمع والمسرح لتصبح المشكلة الاجتماعية في الموسم الثاني ٦٤/ ١٩٦٥ موضوعا يمكّن من طرح قضايا أكثر عمقا من النواحي الاجتماعية والفكرية، فضلا عن تعميق المعادلة عن طريق الرمز. وفي هذا الموسم الثاني بدأ التجريب مع المسرح العالمي، بتقديم مسرحية «صفقة مع الشيطان» للكاتب الانجليزي جيروم ك. جيروم. وعادت الفرقة الى هذا الاتجاه الذي يتعامل مع المسرح العالمي في الموسم الرابع ٦٦/ ١٩٦٧ بتقديم مسرحية «الله يا الدنيا» عن «الثري النبيل» لموليير الفرنسي. وكذلك الموسم الخامس ٦٧/ ١٩٦٨، الذي تعاملت فيه الفرقة كليا مع المسرح العالمي في مسرحيتين: «لا طبنا ولا غدا الشر» عن مسرحية «لكل حقيقة» للكاتب الايطالي لويجي بيرانديللو، و«المرأة لعبة البيت» عن «بيت الدمية» للكاتب النرويجي هنريك أبسن. ان

هذا الانحياز الى التعامل مع المسرح العالمي كان يحكمه عاملان: الاول، ندرة النصوص المحلية، بدليل اقتصار مواسمه الخمسة الاخيرة على مسرحيات محلية وعربية، عندما توفرت هذه النصوص، والثاني، هو الانفتاح على الاعمال المشهورة في المسرح العالمي، وقد اتضح ذلك من الأعمال التي قدمها فهي من أشهر أعمال المسرح العالمي.

وفي الموسم السادس ٦٨/ ١٩٦٩ زاوج المسرح بين الاعمال المحلية والعالمية، اذ قدم مسرحيتين: «لمن القرار الاخير» تأليف عبد العزيز السريع، و«ثم غاب القمر» لجون شتاينبك. وهنا يظهر وعي المسرح في اختيار أعماله، ففي العام ١٩٦٨، وعقب معركة الكرامة، غدا العمل الفدائي الفلسطيني نقطة مضيئة في ساحات الوطن العربي، وأعطاه الامل الوحيد في وسط ركام الهزيمة ـ النكسة. نتيجة لهذا الوعي من مسرح الخليج العربي، وايمانا منه بدور المسرح الفاعل المؤثر في مجتمعه. كان اختيار مسرحية «ثم غاب القمر» وعن سبب هذا الاختيار قالت اللجنة الثقافية للمسرح آنذاك: «.. ان الشعار المرفوع الان هو أن كل شيء في خدمة المعركة، وكل الطاقات يجب ان توجه نحو المعركة، لاننا نعيش مرحلة من أدق مراحل تاريخ هذه الامة العريقة وأخطرها، ولهذا فاتجاهنا في الاختيار كان منصبا على هذا الجانب، لان هذه المسرحية التي نقدمها لكم من أحسن المسرحيات التي تخدم القضية، بل انه لولا أن كاتبها من أمريكا، لقلنا أن الذي كتبها كاتب عربي يعبر عن شعبنا في الارض المحتلة». وفي الوقت نفسه لم تنس اللجنة الثقافية أن توضح الجانب المشين من مواقف كاتبها جون شتاينبك ازاء مواقفه المعادية لنضال الشعب الفيتنامي، فهي تقول: «.. شتاينبك هذا عليه أكثر من ملاحظة، خاصة بالنسبة للشعوب المكافحة، ذلك لان موقفه من الحرب الفيتنامية معروف ومشهور، بل انه غريب، وغريب جدا أن يقف كاتب حر له مواقف انسانية كثيرة ضد الشعب الفيتنامي المكافح، لذلك كان لزاما على اللجنة الثقافية في المسرح أن تفسر سر هذا الاختيار، لهذا الكاتب بالذات!... بالنسبة لمواقف شتاينبك من الحرب الفيتنامية فاننا نشجبه بشدة، بل نعتبره سقطة انسانية غير مغتفرة له، ومن جانب آخر نعتبر أن شتاينبك الفنان والانسان قد مات منذ زمن بعيد، بعيد جدا، من أن كتب روائعه الاولى: عناقيد العنب،عن الرجال والفئران، شارع السردين المعلب، أرض

الله الصغيرة، طريق التبغ... وغيرها بالاضافة الى قصة «ثم غاب القمر». هذه هي النوافذ التي نطل من خلالها على شتاينبك ونحن نرى فيه الانسانية بصفائها ورونقها الاصيل، أما ذلك الصوت النشاز، فهو أبعد ما يكون عن شتاينبك الذي نعرفه، ان هذا الرجل الاخر قد خرج من مداخن المخابرات المركزية الامريكية، أما شتاينبك الذي نعرفه منذ البداية، فهو ابن الفن والنقاء».

تلك هي النظرة التي حكمت تعامل مسرح الخليج العربي مع النصوص الاجنبية، مرتبطة بندرة النص المحلي أحيانا، والتعامل مع النص المشهور المناسب للفترة الحياتية التي يعيشها المواطن أحيانا أخرى.

ومن المنطلقات نفسها عاد المسرح في موسمه الثامن ٧٠/ ١٩٧١ لتقديم أعمال من النصوص العالمية، فقدم في هذا الموسم برنامجين: الاول «رجال وبنات» اعداد صقر الرشود عن مسرحية (الغربان) لهنري بك، واخراج صقر الرشود نفسه، وموضوع المسرحية انساني، يحدث في أي مجتمع، ففيها عائلة سعيدة: أب وأم وبنات ثلاث وولد وخادمة، حياتهم سعيدة مرحة في ظل الاب المسؤول عن توفير كل متطلبات العائلة. ويموت هذا الاب فجأة، تاركا العائلة دون مقدرة على التصرف، فهي أصلا لم تتعود التفكير، لان كافة أمور حياتها ميسرة دون تفكير ونقاش. أما شركاء الاب وأصدقاؤه فقد تحولوا الى (غربان) ينهشون من بقايا الثروة، حتى النهاية، الى أن وجدت العائلة نفسها أمام حالة فقر يصعب تصورها... ويتخلى عنها الجميع، مما يضطر الفتاة الوسطى أن تقبل الزواج من (الغراب الكبير)، شريك الاب الراحل، مكرهة على قبول شريك الشر زوجا لها، كي تحمي الاسرة من التدهور المستمر.

واضح تماما أن المسرحية تناقش نمطا من العلاقات الاجتماعية القائمة في المجتمعات الرأسمالية، حيث الحرية الفردية مكفولة، وبالتالي الحياة للقوي فقط. فمثل سلوك (الشريك المسن) ـ الغراب الاكبر ـ لا يمكن حدوثه في مجتمع متكافل تسوده العدالة الاجتماعية.

ان الاعتراض الوحيد على اختيار هذه المسرحية ينبع من خاتمتها الانهزامية ومن

كونها مُقدّمة من مسرح الخليج العربي الذي يطمح دوما للانفلات من أسر العلاقات الاجتماعية البالية، التي تقتل روح الانسان وانسانيته. صحيح أن الصراع أزلي بين الخير والشر، الا أن دور المسرح الملتزم بمصلحة الجماهير، لا يقبل منه تقديم مثل هذا العمل الذي ينتهي برضوخ الاسرة الى شريك الشر ـ الغراب الاكبر ـ وتزويجه ابنتها الوسطى، طمعا في رضاه وحمايته. ان المسرحية تكريس لانتصار الشر، وعند الجماهير غير المثقفة في معظمها، وهي في غالبيتها جمهور المسرح في مجتمعنا، تصبح هذه الخاتمة تدجينا لهذه الجماهير، في ظل غياب الوعي والعمل المنظم. آخذين في الاعتبار التفسير المقابل الذي يرى أن مثل هذه المسرحية تعرية لهكذا سلوكيات لا انسانية من طبقات معينة، بقصد التمرد عليها.

وقد لاقت هذه المسرحية اعتراضا كبيرا، وهجوما شديدا في الصحافة المحلية، للحيثيات التي ذكرناها، وأخرى غيرها، الى الحد الذي اعتبرها البعض (اختبارا ميتا).

وفي برنامجه الثاني للموسم الثامن، واصل مسرح الخليج العربي تقديم مسرحيات عالمية، فقدم ثلاث مسرحيات قصيرة أطلق عليها اسم (المسرح الضاحك) وهي: «القاضي» اعداد صقر الرشود عن (روري سالف الذكر) لجوردون دافيون، و«الحجلة» من اعداد الرشود نفسه عن (الجرة) لبيرانديللو الايطالي، و«الاصدقاء» اعداد واخراج عبد العزيز السريع عن مسرحية هربرت فارجيون.

وقد كانت نظرة مسرح الخليج العربي الى هذا البرنامج الضاحك غير مقبولة من مسرح ملتزم. فهو يقول عن هذا البرنامج: «ان هذا البرنامج ليس الا تجربة سريعة، ونتاج أيام قليلة، ومحاولة في اكتشاف ماذا يريد الجمهور». في تصوري أن صدور هذا المنطق عن مسرح الخليج امر غريب، فليس هو المسرح الذي يبحث «عما يريده الجمهور» لانه في ظل الاوضاع السائدة في الوطن العربي، لا يكون (ما يريده الجمهور) هو (المطلوب) لهذا الجمهور. ولانه في ظل هذه الاوضاع أيضا، أصبح الجمهور لا يريد سوى المسرح الضاحك، المسرح الذي يغرقه في الضحك الوقتي فقط، في حين أن دراسة

واقع هذا الجمهور تفرض نوعا آخر من المسرح ـ المسرح الناقد والملتزم، الذي يعري الاوضاع الفاسدة بدون صراخ، وبدون خدمة هذه الاوضاع، المسرح الذي يبني هياكل جديدة، تعطي خطوات الى الامام. «ان الفرد الذي يحرك طاقته تبعا لاحتياجات الناس والجمهور ليس فنانا على الاطلاق. اننا جميعا نعترف فيما بيننا بالهزيمة الحضارية لمجتمعنا العربي.. وجميعنا حين نصل الى حد المواجهة مع هذا المجتمع نختار السلام ونلجم رغبتنا وطموحنا في صفع هذه الهزيمة الحضارية، بسبب خوفنا من قوتها الشرسة. نحن بذلك نختار الانضمام الى الهزيمة الحضارية، ويصبح نتاجنا جزءا منها، ويصعب حينذاك تسميته فنا. انه لابد من القتال من الداخل، كي نستطيع انتاج شيء حقيقي، ولا بد من محاولة قتل هذا التراكم الحضاري المنوع من الحركة الى الامام. وهنا تصبح تلبية حاجات ورغبات الجمهور بدون معنى ومرفوضة، لان الحقيقة والذين يتعاملون معها، هم الذين يقودون هذه الجماهير، لا يقودهم تكلسها وعجزها» ـ سميح سمارة جريدة السياسة الكويتية ٨ مارس ١٩٧١ ـ .

انطلاقا من هذه المفاهيم، قوبل العرض الضاحك، بهجوم شديد في الصحافة المحلية، خاصة عند الاقلام التي كانت ـ وما تزال ـ تعلق آمالا كبارا، وطموحات معينة، على مسرح الخليج العربي. وقد كتب محبوب العبد الله ـ عضو المسرح، وعضو أول لجنة ثقافية في عام ١٩٦٣ ـ في مجلة اليقظة بتاريخ ٢٢ مارس ١٩٧١ يقول: «... المسرحيات الثلاث التي قدمها مسرح الخليج العربي (الاصدقاء ـ القاضي ـ الحجلة) رغم أنها مأخوذة أو معدة عن نصوص مسرحية أجنبية الا انها لم تحقق الهدف الكوميدي الصحيح، لانها تحولت على المسرح الى لون من المسرح المرتجل المهزوز، كما هو سائد في كل البلاد العربية، وهو مسرح يزيف الواقع، لانه يعتمد على الكلمات المطلوبة، والحركات والمواقف المفتعلة، والمفارقات الكلامية، والشخصيات المشوهة، وسوء التفاهم غير المنطقي... ان هذا اللون من «المسرح» مسرح بلا نظرية، ولا هوية، ولا زمان أو مكان، وهو بعيد كل البعد عن مناهج الاداء التمثيلي المشهور في عالم المسرح، أما القول بأن الجمهور يريد هذا اللون، فهو قول مردود، وفكرة ستثبت الايام فشلها..».

بداية الصدام والمواجهة:

في مسرحيته «الدرجة الرابعة» من تأليف عبد العزيز السريع، واخراج صقر الرشود (الموسم التاسع ٧٢/ ١٩٧٣)، بدأ التوجه الاعمق لمسرح الخليج نحو أعماق المجتمع الكويتي، بشكل يجعلنا مطمئنين الى أن هذه المسرحية (بداية الصدام والمواجهة) مع الزيف والافتعال، آخذين في الاعتبار ـ قصدوا أم لم يقصدوا ـ مفهوم آرنست فيشر الذي طرحه في كتابه «ضرورة الفن»، اذ يقول: «في هذا العالم الذي نعيش فيه كالغرباء، لابد من عرض الحقيقة الاجتماعية بطريقة آسرة، وفي ضوء جديد وذلك بايجاد فاصل بيننا وبين الموضوع والشخصيات، وعلى العمل الفني أن يتملك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينه وبينهم، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه الى اتخاذ مواقف وقرارات. ان المسرح ينبغي أن يعالج القواعد التي يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعد مؤقتة وغير عادلة، وذلك حتى يدفع المتفرج الى عمل شيء أكثر قيمة من مجرد المشاهدة، ويحفزه الى إعمال فكره مع المسرحية، ثم في النهاية الى اصدار حكمه: ما هكذا ينبغي أن تسير الامور... ان هذا يجب أن يتوقف».

تطرح المسرحية العديد من قضايا المجتمعات التي بدأت تتسلق السلم الحضاري بطريقة القفز، دون الاهتمام بالناحية العقلية والفكرية، فيصبح المجتمع ـ خاصة طبقاته البورجوازية بمختلف شرائحها ـ لا همّ له الا الجري وراء المظاهر الاستهلاكية لهذا الوضع الحضاري الطارىء عليه، غير ناظر لوضعه الطبقي الحقيقي قبل حدوث هذه القفزة. صحيح انه بدأ يتسلق السلم، الا أنه في أعماقه مشدود الى ذلك الوضع من ناحية اقتصادية، وبالتالي تتفاوت أفعال شرائحه، من منقاد الى الوضع الطارىء لاهث وراءه الى متعقل يود كبح هذا الجماح والسيطرة عليه.

تجسد مسرحية «الدرجة الرابعة» حقيقة المسرح الذي يجب أن يكون خاصة في المجتمعات النامية. ان دوره كدور (المدرسة تماما). فهو يعد لمعالجة كافة قضايا المجتمع ومشاكله. ان المزيد من الالتصاق بالبيئة معناه الوعي الكامل بالدور المناط بالمسرح كمؤسسة تتعايش ضمن واقعها. ان وعي (مسرح الخليج العربي) لهذا الدور

جعله يأخذ خطا معاكسا لما انتهجته (المسارح الكويتية) في أغلب أعمالها، فهو لم ينزلق في لعبة الاضحاك والتسلية والترفيه التي يظهر مردودها في دخل الشباك فقط، اما ممارسة أي دور اجتماعي على المستوى الايجابي فلا يتوفر. فالمسرح اما أن يكون أو لا يكون، ومن طبيعة المجتمعات النامية أن تتعلق بكثير من مشاكل المرحلة الانتقالية - خاصة الظرف الذي مرت به أقطار الخليج العربي النفطية - المتمثلة في المظاهر التي عادة ما تصاحب هذه الطفرة: الرغبة العنيفة لدى الجيل الحالي في هذا المجتمع، وهذه المرحلة، في العيش على المظاهر الهامشية والتطلع دوما الى أعلى لارتقاء درجات الوضع المعيشي، حتى ولو احتاج الامر الى المزايدة أو المكابرة، من صفات هذا المجتمع الذي شنت عليه المسرحية حملتها العنيفة العيش المزيف دون الالتفات الى جوهر الحياة، وطبيعة المرحلة. تختار المسرحية (شريحة) من شرائح هذا المجتمع المزيف عبر الحياة الخاصة لزوجة مع زوجها. الزوجة (ثريا) - سعاد عبد الله - تقحم زوجها (وليد) - منصور المنصور - في مستويات من الحياة الاجتماعية لا يستطيعها ولا تتناسب مع وضعه الاجتماعي، مع ما يصاحب هذه الحياة الاجتماعية المقحمة من عادات وتقاليد ومظاهر تأباها أخلاق الزوج الواقعي الذي يود العيش في حدود مستواه الاجتماعي، بعيدا عن بريق المظاهر الحضارية البراقة المزيفة البعيدة عن عرفه وأخلاقياته، لانه يدرك عدم ضرورة تغيير سيارته التي لم يمض على شرائها عامان، ويدرك أكثر عدم ملاءمة هذه الحفلات لوضعه، وذلك سمة من سمات المجتمعات البورجوازية التي تبدأ عملية قفز السلم الحضاري عشوائيا دون ارتقاء عقلي مصاحب لهذه العملية. وقيمة المسرحية في انتشالها هذه الشريحة من خضم حياة المجتمع ووضعها تحت الميكروسكوب لتشخصيها وابرازها كمظهر شاذ يعود اليه السبب في فشل الحياة الاجتماعية لكثير من الرموز البشرية التي تمارس الحياة عبر هذا الوسط، لان تكرار الشذوذ يجعله (عاديا) وهنا الدور الحقيقي للمسرحية في اعادة هذا الوضع الشاذ الانحرافي الى مكانه الطبيعي: شاذا، انحرافيا، يحتاج الى الدرس والعلاج، بقصد الخلاص من هذا الواقع المزيف ككل.

مؤلف المسرحية عبد العزيز السريع مغرم بدراما الواقع والمجتمع فهي أعمق أنواع

الدراما وأكثرها قربا من نفس الجمهور المتلقي الذي يشكل طرفا من أطراف الصراع القائم والمتازم الماثل للحل، سلبا أم ايجابا. وهذا الاطار يجمع كافة نتاجه المسرحي. وهو في «الدرجة الرابعة» يقترب أكثر من واقعه المعاش، يكثف لحظاته السلبية، التي تسري سلبيتها الى ما يجاورها من بؤر صالحة للعيش، ويشخصها للمشاهد كخلايا يجب القضاء عليها، وسلخها بعيدا للوصول الى واقع أفضل. وميزة أخرى يمتاز بها مسرح عبد العزيز السريع كونه لا يجعل التسلية أو الترفيه هدفا رئيسيا، لان القصد عنده المعالجة والتشخيص وتسليط الاضواء على (الشرائح) الاجتماعية المطلوب تعريتها واصلاحها.

أما طريقة تعامله مع الشخصيات فقد نجح المؤلف في تشييد البناء الدرامي للعمل، وفي رسمه للشخصيات بخاصة شخصية (وليد) - الزوج الشرقي الطيب المتردد، كذلك شخصية (ثريا) الزوجة المتمردة على تقاليد المجتمع.. المحبة للمظاهر الكاذبة والبراقة، وكذلك كان المؤلف موفقا الى حد ما في جعله شخصية (سامي) شقيق (ثريا) يأخذ دور المعلق على أحداث المسرحية وهو ما يساير طبيعة وجوهر العمل الفني الذي يناقض قضية لها وجود في المجتمع.. كان المؤلف ذكيا حين جعل (سامي) يتحدث الى الجمهور مباشرة معلقا على الاحداث مخاطبا عقولهم.. يخرجهم بذلك من الابهام ليجعلهم يفكرون فيما يرونه». (صلاح المعداوي - مجلة الرائد (عدد ٩٠) ١٩٧٢/٧/٢٧).

اخراج المسرحية:

قوبل اخراج صقر الرشود للمسرحية «الدرجة الرابعة» باستحسان شديد اذ أنه كاخراج مسرحية «١، ٢، ٣، ٤، بم» كما سنلاحظ بعد قليل، استطاع أن يعطي كل شخصية بعدها المناسب، الا أنه كان يجب احكام دور (سامي) - سليمان الياسين - أخ الزوجة، وتقييده ضمن حدود معينة، كي لا يبالغ في حركاته، الى الحد الذي اعتقد معه أن دوره - عند المؤلف والمخرج - كان لمقتضيات خاصة بطبيعة الجمهور، مثل شخصية (الصحفي) في مسرحية «١، ٢، ٣، ٤، بم». «.. وللمرة الاولى يستطيع مخرج مسرحي في الكويت أن يخرج من أطر البلادة في تحريك الممثل وادارته، وفي تحريك الخشبة،

وتحريك الحدث المسرحي، وأيضا تحريك العلاقة بين الخشبة والجمهور». سميح سمارة ـ جريدة السياسة ١٩٧٢/٧/٢٩. إن تطوير العلاقة بين الخشبة والجمهور الى حد فعال، بحيث تنعدم الفواصل والحواجز تماما، سيظهر عند صقر الرشود في الاعمال القادمة الى حد يصبح معه الجمهور «ممثلا»، والممثل «جمهورا» مع استخدام متطور للفلكلور الشعبي بطريقة جماهيرية.

هل يصلح الهروب كحل:

كما في نص المسرحية، ينس الزوج «وليد» في اصلاح مسار حياة زوجته «ثريا» وفي لحظات الاحساس بالعاطفة الجياشة استجابت الى طلباته، تحت الاحساس الوقتي بخطورة لهجته في الحديث معها لاول مرة ـ تهديد مبطن ـ وحاولت أن تعدل من هذه المسيرة الخاطئة، الا أن (أول تليفون) من صديقة لها تدعوها الى سهرة، يجعلها تترك المنزل، مضحية بكل شيء، كي لا تفوتها الحفلة، ولا يجد الزوج عندئذ الا الهروب من البيت لان حياته وصلت إلى حد لا يطاق.

والسؤال المطروح بعد تعرية المؤلف والمخرج لهذه الاوضاع الاجتماعية المنحرفة، غير الملائمة لطبيعة المرحلة حسب تصور (الزوج) على الاقل.. هل يكفي (هرب) الزوج حلا لهذه الاوضاع؟ ان هذه النهاية مفتوحة، لا تتضمن حلا محددا، فالمسرحية عرّت الاوضاع، وأبقت الزوجة على حالها، وأعطت الزوج فرصة (الهروب) فقط.. أما في مواقف أخرى سابقة للنهاية، فقد مهدت المسرحية لهذا (الهروب) بشكل تعميمي يقلل من وطأة الاوضاع الشاذة التي عهدت المسرحية الى تكثيف الهجوم عليها. هذا المجتمع من يغيره؟ وشلون.. مستحيل.. لو كنت مكان وليد لاهج (أهرب). لكن وين وكل هالدنيا خربانة» وهذا التقيم يعطي بعض المبررات للتقليل من اهمية وفداحة (انحراف) سلوك الزوجة. ان خطأ هذا التعميم أنه يعطي غطاء ومواساة لانفسنا، كما أن اعتماد (الهروب) كحل، يعطي هاجسا خفيا بالانسحاب من هذه الاوضاع، ولا أعتقد أن هذا هو الحل، الذي يطرحه مسرح ملتزم. «ان تقديم صورة سيئة عن وضع ما يجب أن يرافقه توضيح لماذا هذه الصورة سيئة؟ وما هي الظروف التي قادتها لان

تكون كذلك وأيضا امكانية تصحيح هذه الصورة... ولذا يمكن القول أن ثريا ـ الزوجة ـ قد وجدت لها جمهورها المتعاطف معها، كما أن وليد ـ الزوج ـ قد استحق الشفقة من المشاهدين، وكذلك تحاملهم عليه لضعفه البادي وسلبيته الواضحة، وسيكون تأثير «الدرجة الرابعة» تأثيرا سلبيا، اذ ستتسع رقعة الطموح البورجوازي ولن يواجهها ما يحدها، نتيجة لتعاطف الجمهور مع شخصية ثريا... تلك الشخصية الآسرة» ـ مجلة أجيال ١٩٧٢/٧/٣٠.

ان هذا الحل السلبي، سيطرأ عليه مزيد من التعديل، بمواقف أكثر جذرية وصدامية مع هذا الواقع، وذلك لان «الدرجة الرابعة» كانت بداية الصدام والمواجهة.

أوجه الصراع:

تتصارع في بنية أي مجتمع نامٍ تيارات مختلفة، بنسب تختلف حسب تركيبة كل تيار، وفاعلية رموزه البشرية، وتأثيرات هذه الرموز الاجتماعية والاقتصادية، خاصة في مرحلة (تمركز) وسائل الانتاج في يد (تيار) واحد. وقد ظهر هذا (الصراع) في مجتمع «كويت ما بعد النفط» على عدة أوجه، كانت كلها تشكل الصورة العامة لهذا (الفعل المتنامي) في داخل تركيبة المجتمع الجديد، محاولا الوصول الى شكل أفضل، واطار أوضح. وقد اتخذ هذا الصراع ـ الفعل المتنامي ـ عدة وجوه في أعمال مسرح الخليج العربي:

أولا: صراع الاجيال:

كان من الطبيعي أن يُحدث ظهور النفط نقلة كبيرة في بنية المجتمع الكويتي، لانه استحدث مفاهيم جديدة، وممارسات طارئة، جعلت الدارسين يتحدثون عن «كويت ما قبل النفط» و«كويت ما بعد النفط»، حتى عام ١٩٤٥ تقريبا، كان الغوص وصيد السمك العمل الرئيسي للمواطن الكويتي، وقد تميزت تلك المرحلة بقسوة الحياة، وشظف العيش الى حد كبير، مما طبع سلوك المجتمع بأخلاقيات معينة، طرأ عليها الكثير من التغيير في المجتمع «كويت النفط» الذي تميز بسهولة الحياة، وتوفير أغلب

احتياجات المواطن دون مشقة وعسر. إذ وجد في طريقة تفكير المجتمع ما يمكن تسميته بـ «المفاهيم القديمة» وما يتبعها من سلوكيات، و«المفاهيم الجديدة» الطارئة وما أحدثته من ممارسات، وهو ما أطلقنا عليه اسم «صراع الاجيال» ونعني به «جيل الغوص» و«جيل النفط».

هذا الجانب من الصراع كان موضوع مسرحية «١، ٢، ٣، ٤، بم» التي ألفها عبد العزيز السريع وصقر الرشود، وأخرجها الثاني، وقدمها المسرح في موسمه التاسع ٧١/ ١٩٧٢. تروي المسرحية قصة عائلة كويتية توفي بعض أفرادها في حادث تهدم منزل عام ١٩٤٥، وفجأة يعودون للحياة، ليلحقوا بأفراد العائلة الذين بقوا على قيد الحياة (الولدان والبنت)، ومن هذا اللقاء غير العادي، يدور الصراع بين الموتى «جيل الغوص» ـ الذين عادوا للحياة فجأة ـ وبين الاحياء أصلا «جيل النفط»، لان (الموتى) عادوا للحياة بنفس قيم وتقاليد عام ١٩٤٥، ونفس الافكار والسلوكيات في مناحي الحياة كافة، ومن الطبيعي أن يصدمهم كل ما وجدوه عند «جيل النفط» سواء في الملبس أو المسكن أو طريقة التفكير والمعاملة.. حاول «جيل النفط» جرهم الى (مواقع متقدمة)، دون فائدة، ومع احتدام الصراع، يتشبث كل جيل بأخلاقياته وممارساته، وعندما يقرر «جيل الغوص» العائد الى الحياة، أن يعود الى (المقبرة) مرة أخرى، فهي في نظره أفضل من الحياة الطارئة التي وجدها، ووقف أمامها مستغربا، مندهشا، مستنكرا، كما جاء على لسان الجد (أبو شايع) ـ ابراهيم الصلال ـ : «هذا مهو مكانا.. هذيلا ما تشاهدون.. تف.. عليكم وعلى غاربتكم.. شايع.. يا الله يا ولدي يا الله... مالنا الا مكانا.. نرد المقبرة أبرك أحسن».

ذلك هو موضوع المسرحية وأحداثها، إلا أن السؤال هو: هل تعيش تركيبة المجتمع الكويتي حاليا هذا الصراع، أم أن المؤلفين قصدا (استحضار الماضي) بغرض (تعرية سلبيات (الحاضر) تمهيدا لانطلاقه الى الامام؟ ان الذي يجيب على هذا التساؤل هو طبيعة التركيبة الاجتماعية للكويت السائدة الان، ومدى تقبل الناس لمجتمع «ما بعد النفط» وما أفرزته هذه التركيبة من (مواقف) ازاء هذا المجتمع (الطارىء) بأخلاقيته وسلوكياته.

ان المجتمع الكويتي ـ كما أرى ـ لا يعيش هذا الصراع، لان الطفرة المادية التي جاءت مع النفط، شملت الجميع، بنسب متفاوتة، وأثرت في مفاهيم الجميع، وغيرت من سلوكهم العام والخاص. وقد كان طغيان هذه الطفرة جارفا، بمعنى أنه لم يترك الفرصة أمام أي فئة كي تتحسر على (الماضي) وأخلاقياته، وان حدث هذا التحسر، فهو نظري فقط، لان الجميع لحقوا ـ أو حاولوا اللحاق ـ بمقتضيات المرحلة الجديدة، وان كان اللحاق شكليا فقط، اذ بقي الجوهر في أغلب الاحيان قديما متوارثا. ان الفئة التي ما تزال متمسكة بأخلاق ما قبل النفط لا تشكل في المجتمع الحالي تيارا واضحا له أثره في المسيرة الحاضرة، كما أنه ـ من جانب آخر ـ لم يكن مجتمع ما قبل النفط يمثل هذا النقاء الذي يحاولون تصويره به، فقد كان ينطوي، على الكثير من الظلم والذل والاستعباد، خاصة في عمليات (الغوص) على اللؤلؤ التي كانت تشكل مورد الاغلبية.

لذلك فان الفهم الصحيح لهذه المسرحية ـ الذي يتفق مع تكوينة المجتمع الكويتي ـ هو أن المؤلفين قصدا استحضار الماضي ـ خاصة جانبه المضيء ـ ليتم من خلاله الانقضاض على (سلبيات) الحاضر التي تعرقل الانطلاقة الكاملة، بدليل أن المسرحية بعد أن تم لها تعرية سلبيات الحاضر، انتصرت لهذا الحاضر، باعادتها الجيل الماضي الى (المقبرة)،وذلك قناعة منها بأن مفاهيم الماضي ونظرته لا يمكن أن تواكب متطلبات المرحلة الحاضرة، وفي الوقت ذاته من الممكن أن تستفيد المرحلة الحاضرة من بعض ايجابيات المرحلة الماضية. وهي نفس النظرة العامة التي تحكم قضية العلاقة بين الثقافة المعاصرة والتراث، اذ لا يمكن أن يكون التراث عائقا في وجه (المعاصرة)، وللمعاصرة أن تستفيد من التراث في حدود ما يهيىء لها الانطلاق والتقدم. هذا على الرغم من قوة منطق جيل الماضي وتماسكه، وما ظهر عليه (جيل الحاضر) من ضعف وفقدان لمبررات مقنعة لممارساته. ان المسرحية لم تقف على الحياد كما فهم البعض، بالعكس، فهي منحازة للجديد والحاضر، بدليل اعادتها (الماضي) الى المقبرة، بعد بيان سلبيات الحاضر بقصد الخلاص منها. ان المسرحية تدرك الكثير من الشوائب الشكلية، التي علقت بمسيرة المجتمع الحالي، من جراء الطفرة المادية الطارئة، تلك الطفرة التي أعمت الاغلبية وجعلت مسيرتها لهاثا وراء المادة والشكليات الحضارية الهامشية، ناسية

في هذا الخضم الكثير من السلوكيات والاخلاقيات المطلوبة، التي كان (الماضي) يتمتع ببعضها، ولا نقول كلها، ادراكا منا بمثل هذه الممارسات الخاطئة التي عرفها (الماضي)، وان اختلفت أشكالها وميادين ممارستها. ان هذا الشكل المفتوح في طريقة بناء المسرحية جعل البعض يتساءل: «هل هي دعوة للجمود؟ هل هي رفض للحضارة... وأساليب الحضارة» ـ مجلة مرآة الامة عدد ٣٠٦ ـ ٧٢/١/٣٠ ـ، إلا أن السائل نفسه أعطى تفسيرا قريبا عندما أجاب على تساؤله: «نعم بالنسبة لاخلاقيات الماضي.. لأصالة الماضي.. لكفاح الماضي.. لكننا نقول: لا.. ثم لا.. لتخلف الماضي.. للبالي من تقاليد الماضي. لمعوقات الحضارة... لجمود الفكر.. لكل محاولة يائسة لدفع عجلة الزمن الى الوراء». وربما كان تساؤل الدكتور محمد حسن عبد الله قريبا من ذلك عند قوله: «.. ولا تدري هل يرصد الكاتبان واقعا، أو يعبران عن حلم يختفي تحت مسايرة البيئة التي تميل الان ـ بعد أن استوعبت رد الفعل ـ الى ابراز الماضي واحلاله في صورة لائقة من التأسي به واشهار جوانبه المضيئة ومحاولة اعادته الى الحياة في صورة عصرية مقبولة» ـ الحياة الادبية والفكرية في الكويت ص ٦٠٥.

التطور في الاخراج:

يكاد يطلق على الفنان صقر الرشود لقب (مخرج مسرح الخليج العربي)، فمن بين ثلاثين عملا قدمها المسرح من بدايته في عام ١٩٦٣، حتى عام ١٩٦٧، أخرج صقر الرشود تسعة عشر عملا. ويثبت دوما أن لديه المقدرة على الابداع والتطور، مستفيدا من قراءاته الخاصة، وتتبعه لما يقدم في الحركة المسرحية العربية والعالمية. في مسرحية «١، ٢، ٣، ٤، بم» عمد بذكاء الى اشراك الصالة في العمل المسرحي، بشكل جعل المشاهد جزءا اساسيا من العمل، يأخذ منه ويتفاعل معه. وأهميتها بالنسبة لمفهوم غالبية جمهور المسرح في الكويت فائقة، فهذا الاشراك في العمل المسرحي من شانه أن يعطي صدمة معينة للجمهور الذي لا يفهم من المسرح الا الترفيه والتسلية. لذلك كان متطورا وذكيا في بدايته للعمل المسرحي منطلقا من الصالة نفسها، حيث الجمهور ينظر كالعادة فتح الستارة، فاذا المسرحية تبدأ من وسطه، معطية اياه الاحساس بالمشاركة في العمل المسرحي، على عكس توقعاته، وقد تعاون النص مع ذلك، باشتراك المخرج أصلا

في تأليفه مع الكاتب عبد العزيز السريع. أما الحركة فقد ميزها المخرج بوضوح فجيل الاربعينات متثاقل، يبدو وكانه متعب، بينما في حركة جيل السبعينات نشاط وخفة. «.. هناك ضرورة الترحيب الحار بتلك التفجيرات الصغيرة المدهشة التي حققها صقر الرشود في اخراجه.. وهي تفجيرات تعني شيئا أساسيا يقول: ان صفة التقدم عن بقية الفرق المسرحية في الكويت، التي تتوفر في أنها بعض العناصر القيادية لمسرح الخليج هي صفة حقيقية، أو أنها تحمل قسطا من الحقيقة... كانت حركة اطفاء الانوار فور عبور الذهنية القديمة المقبرة موفقة جدا وغير متوقعة وباهرة.. حركة اشراك الصالة في العمل المسرحي، ومحاولة ايجاد رابط فعلي بين الصالة والخشبة، يدل دلالة أكيدة على المتابعة الجدية ـ وان جزئية ـ لاشكال التنفيذ المسرحي لدى صقر الرشود» سميح سمارة ـ جريدة السياسة ١٩٧٢/٢/١.

ثانيا: الصراع الحضاري:

لقد استحدث ظهور النفط في الكويت مفاهيم جديدة، واستقدم تأثيرات كثيرة قامت بدور في بنية المجتمع الكويتي، من هذه التأثيرات ما استقدم من (الحضارة الغربية) التي وفدت مع عالم (النفط)، سواء عن طريق (الرموز البشرية الوافدة) معه، أو عن طريق الاحتكاك العام بين الحضارات وما يحدثه من أفعال وردود أفعال، وهو ما يعبر عنه بـ «الصراع الحضاري». وقد شهد المجتمع الكويتي جانبا من هذا الصراع، الذي يعتبر التيار الثاني من التيارات التي عالج مسرح الخليج العربي من خلالها مشكلات المجتمع الكويتي، وما أعقبها من تفاعلات في كافة الميادين.

وقد ظهر هذا الجانب في مسرحية «ضاع الديك» من تأليف عبد العزيز السريع واخراج صقر الرشود، التي قدمها المسرح في موسمه العاشر ٧٢/ ١٩٧٣. وفيها نجد صورة اجتماعية، متنوعة الابعاد، جمع المؤلف خيوطها من نواح متعددة، كي تتجمع في النهاية، في بؤرة واحدة، يطرح من خلالها حدة (الصراع الحضاري) بين مجتمعين مختلفين في القيم والعادات. صراع حاد لا يوفر كل طرف من أطرافه ما لديه من أسلحة وحجج، ليسحب الطرف الاخر الى مواقعه سالما، متناسيا مواقعه القديمة. في

هذه المسرحية ـ كاغلب أعمال السريع ـ استعمل طريقته البارعة في ادارة الاحداث وتحريكها عبر الشخصيات المتفاعلة، موصلا اياها الى قمة الحدث، مع ترك البلورة النهائية، من حق القاريء والمشاهد، لذلك تتخذ أعماله (نهايات مفتوحة) يجتهد القاريء والمشاهد في وضع تفسير لهذه النهاية حسب فهمه للحدث وطبيعة الشخصية، وأيا كان هذا التفسير لن يبعد عن مجريات الاحداث المسرحية المتفاعلة مع شخصياتها، المرسومة عنده بدقة فائقة.

في مسرحية «ضاع الديك»، أراد المؤلف استحضار نموذجين من مجتمعين مختلفين في العادات والتقاليد والمفاهيم، كي يتصارعا معا، ليتضح في النهاية المناسب منهما لمواكبة التطور والعصر، في المسرحية نواة لصراع حضاري بين الحضارة الغربية الوافدة، وبين التقاليد المحلية التي تشكل ضمن اطارها العام حضارة محلية، لها أطرها وخصائصها المتوارثة. ورغم ذلك يبقى التساؤل الذي طرحه الدكتور محمد حسن عبد الله[1] بحاجة الى تفسير، فهو يتساءل: هل يحتاج ذلك الى التمحك بانجاب صبي كويتي وتركه بعيدا عن أهله ثلث قرن من الزمان؟ هذا مع تذكيره بأن أي (خواجة) يعمل في الاحمدي أو شارع الجهراء يمكن أن يؤدي نفس الدور. اذا ما الذي أراده المؤلف من هذه المسرحية.

تحكي المسرحية قصة شاب كويتي، ولد من أم هندية تزوجها والده في احدى رحلاته التجارية الى الهند في عام ١٩٤٠ عندما احتجزته الحرب هناك، وفي مرة ثانية أصرت (الهندية) على العودة معه الى الكويت، فرفض، لانه كان متزوجا من أخرى في الكويت.. وفي زيارة ثالثة، بحث عنها، فلم يجدها، اذ هاجرت مع طفلها (يوسف) الى انجلترا بسبب ظروف الحرب. وعندما يكبر الطفل، يبحث عن أهله، ويعود اليهم في الكويت وعمره ثلاثون عاما. ويحاول أن يكيف نفسه مع المجتمع الجديد الذي وفد اليه بعادات ومفاهيم مختلفة، وينتاب حياته الكثير من مواقف المد والجزر، التأقلم والرفض، الرغبة في البقاء، والطمع في الهروب، الا أنه يقع في خطيئة كبرى عند اعتدائه على عفاف (سارة) ابنة عمه المخطوبة لاخيه.. ووسط التفكير الملح في علاج هذه المشكلة، يبحثون عن (يوسف) فلا يجدونه.. فقد هرب (ضاع) الديك...

ونعود الى سؤالنا: ما الذي أراده المؤلف من هذه المسرحية. في البداية أؤكد أن موضوع المسرحية ـ كما لخصناه ـ يحتمل أكثر من تفسير، لذلك ليس غريبا أن يختلف في فهم مضمونه الكتاب والنقاد، ويفسره كل منهم تفسيرا مختلفا من هذه التفسيرات ما طرحه الدكتور محمد حسن عبد الله[٢] اذ يرى أن المؤلف «أراد أن يكشف عن جانب من الصراع بين الوراثة والبيئة أو الغريزة والتربية على نحو ما فعل «بريخت» في مسرحيته الشهير (دائرة الطباشير)...» وهناك من رأى أن المؤلف حاول «أن يمزج الملهاة بالمأساة من خلال تصعيده لمشكلة العائلة المنكوبة بولد أجنبي اللكنة والفكر والعادات والتصرف. وفي تصعيده لهذه المشكلة عبر أحداث ومفارقات مضحكة كان يقصد الى الايحاء باستحالة تعايش الفكر البيىء مع الفكر الغربي»[٣]. وقريب من هذا التفسير ما قاله وليد أبو بكر[٤]، اذ اعتبرها «مسرحية مواجهة» ففيها مواجهة حاسمة بين حضارة وحضارة، وما يتولد منها من قيم وتقاليد وعادات أفراد، ويفصل هذا فيقول: «ان حضارة العصر فيها قيم ايجابية، لا يجوز أن نقف أمامها جامدين، لانها الثغرة التي تنفذ منها الى صميمنا، لتهاجم وتحطم.. دون أن تمس.. ولكن علينا أن نتقبل هذه الحضارة، تقبلا موضوعيا، حتى ننظر اليها بتعقل.. فلا ننهار ولا نفقد شيئا من قيمنا الاساسية أمام ضربات العصر القوية، أما الجمود فلا يضير بحضارة العصر بقدر ما يضيرنا». تلك كانت كلها تفسيرات يحتملها (موضوع المسرحية) أما التفسير الذي أقحم عليها اقحاما، فهو ما قاله صالح الغريب[٥] عندما اعتبر ان المسرحية تناقض «وجود الفرد العربي في الكويت ومدى عمق علاقته بالفرد الكويتي». وهو تفسير لا يعايش المسرحية، ولا يدرك طبيعة القضية التي تعالجها، ولا أدري كيف توصل الى هذا الفهم، لان هناك بديهيات أساسية تفترض في أي تفسير عدم التعسف، وأن يرتبط وينبع من طبيعة العمل الفني، والسؤال هنا: كيف نفهم (يوسف) نموذجا للمواطن العربي الوافد الى الكويت؟ وما معنى أن يكون هذا العربي من (أب كويتي) و(أم هندية) وقضى ثلاثين عاما من عمره في انجلترا؟.

أرى أن المؤلف كان يود استحضار نموذجين من مجتمعين مختلفين في العادات والتقاليد والمفاهيم، كي تتصارع هذه المفاهيم المختلفة، وبالتالي يتضح المناسب منها

لمجتمع دون غيره، وبتعميم أشمل تحتوي المسرحية على بذور الصراع الحضاري العام، أما هذا التمحك ـ الذي طرحه الدكتور محمد حسن ـ حول انجاب صبي كويتي وتركه بعيدا عن أهله ثلث قرن من الزمان، ثم استحضاره في حين أن أي (خواجة) من الاحمدي يستطيع تمثيل الدور موضوعيا، في ذلك أرى أن الصراع القائم بين مجتمعين مختلفين في العادات والتقاليد والمفاهيم، وتكون نتيجته نبذ كل منهما للاخر، يكون وقعه لدى المشاهد عاديا، لانه من الطبيعي، مادام الاختلاف قائما، أن تكون النتيجة اما النبذ أو الاستقطاب. الا أن المؤلف أراد التركيز على قضية (النبذ) هذه، فهيا لطرف من الاطراف عناصر تقربه من الطرف الاخر، وبالرغم من عناصر التقريب هذه، كانت النتيجة: (النبذ والاختلاف). فمع أن نموذج (يوسف) اذا اعتبرناه مثالا (للحضارة والمفاهيم الغربية)، تتوفر له نقاط اقتراب من النموذج العربي المحلي، الذي أصبح في صراع معه، ممثلا في كونه من (دم كويتي).. الا أن النتيجة كانت نفسها.

هل أراد المؤلف أن يحلل ويقدم لنا عبر المسرحية عدم صلاحية النموذج الغربي لاوضاعنا المحلية، مهما كانت هذه المفاهيم، وأن احتواء هذا النموذج من قبلنا ستكون نتيجته الخسارة الفادحة الممثلة في عمل »يوسف« مع «سارة»، بالرغم من أنها ابنة عمه، ويعرف أنها مخطوبة لاخيه من أبيه (سالم)؟. يزيد المؤلف حدة الصراع واحتدامه عن طريق البناء الدرامي لشخصية (يوسف)، حيث أظهر استعداده الكامل لاستيعاب ما يمكن من الحياة التي طرأت عليه، أو طرأ هو عليها، ومع ذلك لم يتوفر الحد الادنى من الاتفاق بين الطرفين، كان الخلاف أصعب وأمر، عانى منه (يوسف) ما لا يستطيعه.

أرادت المسرحية أن تؤكد على أن الحضارة الطارئة على بيئة ما، ان لم تجد الجو المقابل لمتطلباتها، المهيء نفسه لما استجد معها، فهي تحمل معها بذور الدمار والتحطيم. و(يوسف) كان مثلا لهذه (الحضارة) التي وجدت الصد والهروب، فكان أن وجدت (متنفسا) مثمرا، ظهرت نتيجته فيما حدث بين (يوسف) و(سارة) وهو أمر شديد الصدمة بالنسبة لبيئتنا العربية. هذا، في حين أن هذه البيئة لو حاولت تفهم المعايير التي جاء بها (يوسف) كنموذج للحضارة الغربية، لما حدث ما حدث، لان هذا

التفهم كان من شأنه أن يوجد القاسم المشترك بين الطرفين، وعبر الممارسة العملية سيصلان الى الحد الاقصى من التفاهم وتكييف ظروف (الحضارة) القادمة مع متطلبات البيئة المحلية.

هذا ما أرادت أن تعالجه المسرحية، فبعد المرحلة الاولى (صراع الاجيال) التي انتهت بانتصار الجيل الجديد «جيل ما بعد النفط»، كان لابد أن يواجه هذا الجيل (التحدي الحضاري) القادم مع (يوسف)، وهو الوجه الثاني من الوجوه التي عالجت أعمال مسرح الخليج العربي من خلالها أوضاع المجتمع الكويتي. ان الهروب من الحضارة الغربية ليس هو الحل، انما (الحل) يكمن في تقبلها وتكيفها مع أوضاعنا وظروفنا، فكل الحضارات تأخذ من بعضها، وتفيد من خبراتها، وعلى الرغم من الخاتمة التي اختارتها المسرحية، الا أن سياقها الفني يحمل كلامنا بضرورة البحث عن الديك (الحضارة)، واعادتها كي تعمل في حياتنا وتطورها.

ثالثا: الصدام المباشر مع المجتمع:

في الوجهين السابقين من أوجه تعامل مسرح الخليج العربي مع مجتمعه المكويتي، كان التعامل يأخذ طابع تشخيص القضايا، مع التركيز على العوامل الفعالة المؤثرة في الارضية العامة التي تحكم مسيرة المجتمع. وفي بداية موسمه المسرحي الحادي عشر ٣٧/ ١٩٧٤ أدرك المسرح أن التشخيص العام لم يعد يكفي، فلا بد من صدمة تجعله يدرك ادراكا محسوسا الامراض التي تنخر في بنيانه دون أن يدري، من هنا بدأ المسرح ما يمكن تسميته (الصدام المباشر مع الجوانب السلبية التي تعوق انطلاقة المجتمع نحو الافضل)، وقد انطلق مسرح الخليج العربي في ذلك من ايمانه بضرورة أن يكون له دور مؤثر في مجتمعه، لذلك نجده دوما مؤرقا للغاية بالمشكلات الانسانية ـ الحضارية للمواطن الكويتي، وبخاصة تلك التي وجدت بعد القفزة الحضارية في الجانب المادي بعد ظهور النفط. وهذا الاهتمام ليس وليد الصدفة، انما ينبع من رؤيا واضحة لدور المسرح في مسيرة المجتمعات، فلم يعد المفهوم المسرحي يقتصر على الاضحاك والتسلية بل تعدى ذلك ليكون له دور التوجيه والتأثير الفعال، وهذه الرؤية المسرحية الفاعلة

تتمتع منها الرموز البشرية لمسرح الخليج العربي بقسط وافر، وقد رسخت هذه الرؤيا كتابات عبد العزيز السريع وصقر الرشود، وظهرت في دورها الناضج الواعي في مسرحيات «الدرجة الرابعة» و«١، ٢، ٣، ٤، بم» و«ضاع الديك» و«شياطين ليلة الجمعة» و«بحمدون المحطة». وقد صاحب ذلك من الناحية الفنية طموحات كبيرة تهدف الى تحقيق أشكال فنية متقدمة في صنع العرض المسرحي، معتمدين في ذلك على ما حققه المسرح العربي والعالمي، وقد استطاع المسرح في ذلك أن يصل الى حالة (تمسرح) تحقق انسجاما بين الجمهور والممثلين. وقد بدأت خيوط هذه الحالة في الصيغة الفنية التي قدمت بها مسرحية «١، ٢، ٣، ٤، بم» و«ضاع الديك» الى ان تبلورت واضحة في مسرحية «شياطين ليلة الجمعة». ان هذه الصيغة متأثرة بوضوح بصيغة المسرح البريختي التي عرفها المسرح في أوائل القرن العشرين، وهو المسرح المعتمد على أحداث متفرقة يجمعها خيط واحد، ويسيطر عليها نفس واحد. وفي هذا تناقض مع المسرح التقليدي الذي يعتمد على موضوع واحد، أو حدث واحد، له بداياته وتطوره وعقدته ثم انفراج أزمته.

بدأ المسرح (صراعه المباشر مع المجتمع) في مسرحية «شياطين ليلة الجمعة»، وقد أقام مؤلفا المسرحية عبد العزيز السريع وصقر الرشود هيكلها الفني على محتوى موضوعي من سبع لوحات، ست رئيسة، وواحدة هامشية، جاءت للوصل والربط بين اللوحات، وعبر مضمون هذه اللوحات التقليدية الانتقادية الهادفة، يعالج المؤلفان أوضاعا اجتماعية عفنة جاء أغلبها نتيجة القفزة التي حققها المجتمع الكويتي في الجانب المادي من السلم الحضاري، مع بقاء الجانب الفكري ـ العقلي على تخلفه. من خلال مضمون هذه اللوحات يتصدى المؤلفان، بشكل انتقادي حاد لتلك الاوضاع الزائفة التي تشوه وجه المجتمع، ومنها:

١ ـ في اللوحة الاولى التي أعطاها المؤلفان اسم ـ الرجل المناسب ـ تعرية بشكل لاذع وساخر لتلك الرموز التي وصلت عن طريق نفاقها ووساطاتها الى مناصب ادارية ليست مؤهلة لان تكون فيها، والنتيجة بالتالي تعطيل مصالح المواطنين، وتغليب النظرة المزاجية الخالصة في الحكم على الامور.

٢ ـ في اللوحة المسماة ـ المادة ١٠٦ ـ عرض مصاحب بالرقص والغناء لجوانب من ازدواجية الشخصية التي يعيشها بعض المواطنين، خاصة فيما يتعلق بشرب الخمر، الذي صورّه الفاصل الغنائي تصويرا لاذعا.. «واي.. منكم واي.. تصبون الخمرة في الغوري وتقولون شاي».

٣ ـ اللوحة الخاصة بالصحافة ورؤساء التحرير، وقد كانت أكثر ايلاما في سخريتها، حيث أظهرت بسخرية فائقة جهلا مطبقا عند بعض رجال الصحافة، وبالذات بعض رؤساء التحرير... جاء في الحوار:

رئيس التحرير: هو انت في غير الكويت كنت تصير صحفي.

المحرر: وانت في غير الكويت كنت تصير رئيس تحرير.

٤ ـ اللوحة التي سميت المسرحية باسمها «شياطين ليلة الجمعة» وهي نقل حي على الهواء مباشرة، لما يدور ليلة الجمعة فيما يعرف بـ (المزارع)، وما يقوم بها شياطينها من فسق وفجور وشرب حتى الثمالة واللاوعي. وقد طالت هذه اللوحة بطريقة لم تقدم كثيرا بشكل مكثف عن حياة هؤلاء الشياطين وكان يكفي فيها اللمس السريع، فهدفها اظهار الحياة التي يعيشها هؤلاء الشياطين، وما تجره عليهم من سقوط أخلاقي، وانحراف اجتماعي مدمر، يضر بالفرد، وينعكس ضرره على المجتمع بشكل مخرب لكافة العلاقات الاجتماعية.

ويبدو جليا تأثر السريع والرشود بالمسرح البريختي في المضمون والاداء، ففي مواطن كثيرة كان ينفصل الممثل عن دوره ليعلق على المضمون، ويخاطب الجمهور مباشرة محققا بذلك ارتباطا عضويا، واتصالا مباشرا بين الممثل وجمهوره الى حد كاد ينعدم فيه الفاصل بين الممثل وجمهوره، فالجمهور ممثل، والممثل من الجمهور، خاصة عند استغلال (الصالة) لاجزاء من العرض المسرحي، اذ أحدث ذلك حالة من الالفة والانسجام بين الطرفين بتواجد الممثلين فيها وانطلاقهم منها، وعودتهم اليها...

ان دور الراوي أو المعلق على الاحداث، والمقدم لها، اتخذ مسارا أساسيا في كل اللوحات التي تفردت من بينها لوحة ـ يا حلو الاستثمار ـ بمباشرة شديدة. وقد جاءت في مجملها ـ كعمل فني متكامل ـ مثالا جيدا، وربما مقصودا بوعي من المؤلف

والمخرج، لما يسميه الدكتور علي الراعي «الكاباريه السياسي»، الذي يعرفه بقوله: «هو نوع من المنوعات اللاذعة، يقوم على لقطات قصيرة وصاخبة تكشف مواطن الضعف في الحياة السياسية والاجتماعية لبلد ما. ويراعي هذا النوع من المسرح أن تكون اللقطات قصيرة، وسريعة الايقاع، وأن يصحبها نقد فكاهي يثير الضحك، ويلقي ضوءا ساطعا على نواحي النقص على أن يتم هذا كله في اطار المرح النابض وخفة الظل». وهذا التعريف تمثله مسرحية «شياطين ليلة الجمعة» تماما في مضمونها وطرق ادائها.

لقد مثلت المسرحية صدمة عنيفة لكثيرين من أفراد المجتمع الذين ظنوا أن مجتمعهم بلغ حد الكمال، فاذا بالمسرحية تفتح عيونهم بشكل مثير على كل أوجه الزيف والنفاق والتضليل التي تكاد تغطي مساحات واسعة من حياة المجتمع، ومن هنا جاء النجاح الذي لاقته عند عرضها، خاصة عند الفئات التي تنشد تخليص المجتمع من كافة معوقات انطلاقته الحقيقية، وسنرى هذا الصدام مع المجتمع يتصاعد في عمل آخر هو مسرحية «بحمدون المحطة».

طريقة الاداء:

أشرنا قبل قليل الى اقتراب هذه المسرحية من صيغة المسرح البريختي في عدم اعتمادها على موضوع واحد ينمو من خلال العرض المسرحي، ويتفاعل تدريجيا، انما كان اعتمادها على الاحداث المتفرقة التي يجمعها خيط واحد، ينمو ويتفاعل بشكل معين في نفسية المشاهد، لانه يحس أن العرض وأحداثه جزء من حياته التي يعيشها من خلال مجتمعه.

ان مجمل الطريقة التي قدمت بها المسرحية تدل على أن رموز مسرح الخليج العربي مغرمون الى حد كبير بالتجريب، فهي لا تخاف الخوض في (تجارب) مسرحية غير مضمونة النتائج، ومع ذلك لاقت المسرحية تجاوبا كبيرا، خاصة في (الجانب الغنائي) فيها، فهو امتداد لتلك الفواصل الغنائية القصيرة التي شاهدنا منها طرفا في مسرحية «ضاع الديك»، الا أنها في هذا العمل تميزت بخاصتين متقدمتين:

الاولى: استغلالها لمزيد من التوضيح، وربما الشرح لبعض المواقف، كما في فاصل لوحة «المادة ٢٠٦»، وأحيانا كفاصل مسرحي في ظل سقوط الجدار الرابع المتمثل في عدم وجود شاشة مسرحية، كفاصل لوحة «الواسطة والغلاء».

الثانية: اقتراب هذه الفواصل الغنائية من المسرح الغنائي، الذي لا يزال غير ناضج التكوين في المسرح العربي، ما عدا بعض التجارب اللبنانية وهذا الاقتراب من المسرح الغنائي كان واضحا من المقدمة الغنائية واللوحة الغنائية الختامية، وهذا يعني الاشادة بالجهد الذي بذله الفنان يوسف المهنا في تقديم هذه الالحان.

المسرحية في الصحافة المغربية:

قدمت المسرحية على مسارح المغرب (الرباط) في مارس ١٩٧٤، ولقيت نجاحا كبيرا لدى الاوساط المسرحية هناك وأشادت الاقلام الفنية بايجابيات المسرحية وخطواتها المتقدمة. من المآخذ التي سجلت على المسرحية، ما ذكره خالد الجامعي[٦] عن جدوى «تقديم مشاكل الشعب الكويتي فوق الخشبة، ما دام هذا التقديم سطحيا، بمعنى أنه لم يتعمق في ابراز خلفياتها السياسية والاقتصادية والفكرية في المجتمع الكويتي» وهو يرى[٧] أن الناس في الكويت وفي كل بقاع العالم يعرفون مشاكلهم لانهم يعيشونها عن قرب. والمطلوب من العمل الفني أن يذهب الى أبعد من طرح المشاكل فقط، ولكن يجب أن يضع اليد على خلفياتها العميقة». وهو نفس ما سجله حمدي غيث في قوله[٨]: «.. نعم لقد قدمت المسرحية بعض مشاكل الانسان في الكويت، لكنها لم تسلط الاضواء على مسبباتها...». كما طرح أيضا موضوع نهاية المسرحية فاتهمها بنعيس الفاسي بأنها انهزامية لانها قالت في نهايتها (لا حل).

الا أن المسرحية لم تغفل في نهايتها (الحل) خاصة في اطاره العام الذي لا يضع خلاصا جزئيا لكل معضلة، انما الحل الشامل على مستوى الوطن، وربما لم ينتبه البعض الى هذا الحل لانه جاء خلال اللوحة الغنائية الختامية:

كل الشدايد تهون لو ربعك
ربع تعاونوا ما ذلوا
كل الامل فيك انت ولدي
قوم انتخى ريحة هلي
شد العزم واركب على كفوف الخطر.

لقد حققت هذه المسرحية قفزة نوعية في مسيرة المسرح في الكويت، مسجلة لمسرح الخليج العربي السبق في المغامرة الناضجة والتجريب الواعي، والنظرة الجدية للمسرح كمدرسة فاعلة في صفوف المجتمع.

ثم استمر الصدام مع المجتمع في الموسم الثاني عشر ٧٤/ ١٩٧٥ حيث قدم المسرح مسرحيتي «بحمدون المحطة» تأليف عبد العزيز السريع واخراج صقر الرشود، و«يا غافلين» تأليف محمد السريع واخراج منصور المنصور وقد تعمدت «بحمدون المحطة» تعرية أوجه الفساد في المجتمع، وكي يتوفر مزيد من الحركة والنقد، اقتاد المؤلف شخوصه الى ساحة خارج المجتمع المحلي (بحمدون المحطة)، كي يترك كل شخصية تتحرك على هواها بعيدا عن أي رقابة، وقد تمكن أن يصل الى أعماق بؤر الفساد، وازدواج الشخصية، التي تعشش في نفوس بعض الناس، وتحكم تصرفاتهم.

الخروج من النطاق المحلي:

لا ينكر أحد الدور الفعال والمهم الذي يمكن أن يلعبه «المسرح» كفن، اذا أحسن توجيهه، واحكام الدور الذي يجب أن يقوم به، لذلك أكد الكثيرون من المفكرين والمنظرين السياسيين أهمية هذا الدور، ولفتوا الانظار الى القاعدة الكبيرة التي يؤثر فيها «فن المسرح» وبالتالي الى توجيهها، وتعبئة طاقاتها نحو الجبهة التي يريد أن يخدمها المسرح وسواء أكان ذلك لحساب السلطة أم لحساب طبقة من الطبقات أو أيديولوجية معينة...

ومن بين الفرق المسرحية في الكويت تفرد «مسرح الخليج العربي» بخط ملتزم، يدل على «فكرة» مسبقة تحكم كافة أعماله، والاخيرة منها بالذات، وهذا يفسر عدم انخراطه

في لعبة الاضحاك والتسلية التي لا تأخذ في اعتبارها سوى «ما يريده الجمهور» و«دخل الشباك» وقد ركز المسرح كثيرا على «سلبيات» المجتمع الكويتي المحلية، وبالذات الناتجة عن القفزة الطارئة من الجانب المادي من السلم الحضاري، دون أن تواكبها قفزة مماثلة في الجانب الفكري الثقافي، وقد وصل «صدام» المسرح مع «سلبيات المجتمع» أشده في «شياطين ليلة الجمعة» و«بحمدون المحطة» بعد أن أعطى «أرضية» معقولة لذلك في «ضاع الديك».

الا ان ما يميز «الخازوق» (موسم ٧٥/ ١٩٧٦)، هو كونه قد بدأ يرتفع عن المستوى المحلي في المعالجة، الى اطار أوسع، يغطي الساحة العربية جميعها.. ففي «علي جناح التبريزي» قدم لنا شوق الانسان العربي ومعاناته من ناحية مهمة، تغطي بأثرها عموم المنطقة العربية، وهي الشوق الدائم الى ضرورة اعادة توزيع الثروة.. ويتحسس المسرح اليوم في «خازوقه» الجانب المظلم في حياة «المواطن العربي» في المساحات العربية. هذا الجانب القائم على قمع السلطة «للانسان»، وبالتالي عدم توفر الحد الادنى من «انسانيته» كانسان، ومن ثم يعيش أيامه في الخوف والظلم والاستبداد.

ولا ينكر أحد أن هم المواطن العربي، هو في أحيان كثيرة الخوف من قمع السلطات وارهابها، ويشكل هذا السبب الحقيقي في شيوع نظرية «خلينا ناكل عيش» لدى المواطن العربي في أنحاء الوطن العربي.

ويأخذ مسرح الخليج العربي على عاتقه تقديم هذا (الجانب المظلم)، في مسرحيته «حفلة على الخازوق» من تأليف محفوظ عبد الرحمن وأخراج صقر الرشود، بطريقة مكثفة، تجعلك كمشاهد، تحس فعلا أنك أنت شخصيا المعني بهذا الامر، وان »الخازوق» ينتظرك في أي لحظة، ما دام الامر متروكا للحيثيات السائدة في عموم الوطن العربي... فمن يدري أنني لا أكون «أنا» أو «أنت» أو «هي» حسن عبد الله - محمد السريع - .. هذا المواطن الساذج البريء الذي جمعوا له الادلة الكاذبة، ليصبح متآمرا على «الوالي» - السلطة - لمجرد أنه شوهد قرب أسوار القصر.. وما أن يدخل «المخفر» حتى يصبح ذلك المتهم خطيرا، الذي ينتظره «الخازوق».. ومن هنا لا يحس

بعذابات المواطن العربي، تلك العذابات التي قدمتها «هند» ـ سعاد عبد الله ـ وكلاب السلطة تلاحقها، كل يريد افتراسها من أجل «تبرئة» خطيبها (البريء)...

في العرض الدرامي لهذه العذابات تقدم المسرحية أربعة رموز لها، كل منها رمته ظروفه السيئة تحت أقدم أدوات السلطة.. هذه الرموز الاربعة هي مدير السجن ـ خالد العبيد ـ، المحتسب ـ ابراهيم الصلال ـ، الوزير ـ سليمان الياسين ـ، المساعد ـ محمد المنصور ـ، من بين هذه الادوار، يلفت النظر تقديم دور «المحتسب» فبدلا من أن يكون حامي العدالة، والسند الذي يلجأ اليه المواطن الباحث عن الحق نكتشف أنه جزء من اللعبة، وأداة من أدوات القهر.. ولقد غطت الرموز الاربعة بشموليتها كل الادوات القمعية التي يعاني منها المواطن العربي...

في الحوار الدائر بين مدير السجن ومساعده تكثيف شديد مقصود من المؤلف لبيان عدم توفر احترام انسانية المواطن كأنسان.. فعندما يطلب حسن بن عبد الله من مدير السجن «أن يفهم» سبب المجيء به الى السجن، يقهقه المدير عاليا، وتزداد سخريته لمجرد أن المواطن يريد أن يفهم «... وتلك مصيبة ما بعدها مصيبة».

ان المسرحية في شكلها العام، تصنف ضمن اطار «المسرح السياسي» الذي اقتحم حركتنا المسرحية بشكل مفاجيء بعد عام ١٩٦٧، دون أن يعني ذلك فقدان هذا النوع قبل هذا التاريخ، الا أن نكسة عام ٦٧ اجتاحت كل المشاعر العربية، وفتحت أعين الجميع على ضرورة أن يكون للمسرح دور في مجال التعبئة السياسية، وينكر البعض تلك الجماهيرية التي حققتها مسرحية سعد الله ونوس «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، على الرغم من أنها كانت تخدم «النظام» أكثر من خدمتها «للجماهير» فقد اكتفت بدور «التنفيس» عن المشاعر والآلام المكبوتة، لدى هذه الجماهير، دون أن تطرح لها «البديل الجذري».. وفي هذا المجال أيضا لا يمكن أن نتناسى «ضيعة تشرين» لدريد لحام.. فعلى الرغم من أنها كشفت الكثير من الاوضاع بصورة مكثفة أمام المشاهدين، الا أن «دريد لحام» كان فيها الى جانب «حكام» ضد «حكام» آخرين، في القطر نفسه.. وقدمت «حفلة على الخازوق» هذا الجانب السلطوي، عندما جمعت في

نهايتها المتهمين الاربعة في الصناديق الخشبية: (النجار، المحتسب، الوزير، ومدير السجن)... وقد أدانهم جميعا، وأمر بمحاكمتهم لينالوا الجزاء المناسب... ولو انتهت المسرحية عند هذا الحد لمارست دور النفاق السياسي نفسه، لانها تكون عندئذ ملقية بأسباب القهر والظلم على الرموز المنفذة. ولكن كانت المفاجأة الصاعقة لـ «هند» ـ ممثلة هنا للجماهير كلها ـ عندما قدم «الوالي» «المساعد» ليحكم بدلا من المتهمين الاربعة.. وهنا لم تملك «هند» الا الصراخ والاحتجاج، فالوالي يستبدل رموز الظلم الاربعة بمخطط الظلم ومنظره «المساعد»... فهو العلة والداء.

في تلك اللحظة المسرحية، لم يكن بوسع المشاهد المتحسس لآلام «الانسان العربي»، الا أن يشد شعره، أو «يخرج» من ملابسه، فكم كانت تلك اللحظة المسرحية مكثفة لمسيرة «الالم العربي».. فهي تريد أن تقول أن المسؤولية في الوطن العربي تعطي لذوي «الفهلوة» الذين يجيدون «التمثيل» فعلا... لذلك كان لجوء «الوالي» لـ «المساعد»، الذي كان مخططا لكل التهم التي لحقت بحسن بن عبد الله، ومسهلا الطريق أمام كل الذين حاولوا افتراس «هند».

المسرحية تريد أن تهز المشاهد... تود أن تجبره على أن يعي الحفرة التي يتردى فيها دون أن يدري.. تصرخ فيه أن يصحو.. فالحفرة تتسع وستطيح بالجميع ان لم يتداركوا الامر.. تصرخ فينا بأن الماضي بظلمه متصل بالحاضر، مستمر في المستقبل، فالحيثيات هي نفسها، والرموز المدانة ذاتها، شخوص الحلبة.

ربما يعتقد القارىء أن مثل هذا الموضوع ليس أمام المخرج الا أن يقدمه بالشكل المباشر التقليدي، الا أن المخرج صقر الرشود، استطاع أن يقدمه ضمن اطار فني حديث متماسك، فهو من البداية يود أن يجعل المشاهد طرفا في أحداث المسرحية لذلك ألغى «الستارة» ليزداد احساس المشاهد بالعملية العميقة بالذات... كما أن اخراج «حسن بن عبد الله» البريء المتهم، من وسط الصالة، جعل المشاهد في نهاية المسرحية يحس أن «موقف» حسن بن عبد الله هذا، من الممكن أن يواجهه شخصيا في أي لحظة.. كذلك لا يمكن التغاضي عن جماعية الاداء، وذلك عبر تخطيط مسبق. فلو سئلت عن

بطل المسرحية، لما تمكنت من التحديد.. فالجميع كانوا أبطالا.. بشكل جماعي، لانهم يتحركون ضمن اطار بحث مشكلة متشعبة الجوانب، تشمل أبعادها المأساوية «الجمهور» كله.

ومن الانجازات المهمة في هذا العمل، أن مسرح الخليج العربي يقدم عمله الثاني باللغة العربية الفصحى، بع «التبريزي».

وهذا يعني أن الفصحى لم تعد عائقا أمام المسرح، بعد النجاح الهائل الذي لاقاه «التبريزي» والذي نتوقع أن يلاقيه «الخازوق» كذلك ننوه بأن «المسرح الملتزم» لا يجري وراء «الجمهور عايز كده».. بل يرتفع بذوق الجمهور، فلكونه «طليعة» عليه أن يشعر الجمهور بالمآزق التي حشر فيها، ويتضرر منها.. لا أن ينخرط في لعبة التسلية والاضحاك.. ومسرح الخليج يكرس من نفسه مسرحا ملتزما، يعي لشكل مسبق الدور الذي يقوم به، والابعاد التي ينظر اليها، والنتائج التي يود الوصول اليها..

ان توقفي في هذه الدراسة، وما صاحبها من انطباعات، عند تلك الفترة المحددة من تجربة مسرح الخليج العربي، أملاه معايشة تلك الفترة، ومصاحبتها لحظة لحظة، نتج عن ذلك الاقتناع الكامل بالخطوات المتقدمة التي حققتها هذه الفرقة في مجالي الشكل والمضمون المسرحيين، اذ أثبتت أنها في طليعة الفرق العربية المسرحية التي سبقتها بسنوات عديدة، كما أكدت حقيقة هامة في عالم المسرح، وهي أن الاعمال الجادة الملتزمة لا تعني الجمود والتقليدية في وسائل التناول، فالموضوع الجاد الملتزم، كان يترافق عندها مع الشكل الجديد والتجريب الفني في وسائل الاخراج ومتطلباته. انها فرقة آمنت بـ (الانسان) فوضعته نصب عينيها في أعمالها كافة، لانها أدركت أن للمسرح رسالة انسانية مهمة، فرضت عليها الجدية في العمل، بعيدا عن وسائل الاضحاك والتسلية الخالية من المضمون، فجاءت أعمالها التزاما في الموضوع، وتجديدا في الشكل.

ان الاحتفال باليوبيل الفضي لمسرح الخليج العربي، يفرض علينا وقفة وفاء خاصة للفنان المبدع المرحوم صقر الرشود، الذي فقدناه وفقده المسرح العربي كله في وقت مبكر، ولا نبالغ ـ نحن من عرفناه ـ عند القول أنه أسهم بشكل خاص في تحديد ملامح مسرح

الخليج العربي، التي تبلورت عبر السنوات الماضية، لتجعله في طليعة الفرق المسرحية العربية(☆).

هوامش:

١ ـ جريدة السياسة ـ عدد ١٥٧٣ بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩٧٣.

٢ ـ المرجع السابق.

٣ ـ انطون بارا ـ جريدة الايام ١٩٧٢/١١/١٦.

٤ ـ مجلة الهدف ٢٥ يناير ١٩٧٣.

٥ ـ مجلة عالم الفن ١٩٧٢/١٢/١٠.

٦ ـ عدد ٩ مارس ١٩٧٤.

٧ ـ المرجع السابق.

٨ ـ المرجع السابق.

(☆) نشرت هذه الدراسة في مجلة «دراسات الخليج والجزيرة العربية» التي تصدر عن جامعة الكويت، عدد اكتوبر (تشرين اول) ١٩٧٧.

الشعب وتجلياته الأساسية
في أدب غســـان كنفـــاني

تهدف هذه الدراسة الى استقصاء مسألة محددة في أدب غسان كنفاني القصصي والروائي، وهي كيفية التعبير عن هموم الشعب الفلسطيني في المراحل المختلفة التي مرت بها قضيته الوطنية، وظروف حياته الاجتماعية، على اعتبار أن الأدب الفلسطيني بصفة عامة، كان تعبيرا عن هذه الهموم، وما رافقها من تجليات متنوعة، سواء كانت هذه التجليات تعكس ظرفا سلبيا أم ايجابيا. ان انحسار الخطاب الفلسطيني في هذه الدائرة الوطنية والحياتية المرافقة لها، بتنويعاتها المختلفة، جعل عموم الابداع الفلسطيني يتشابه في مضامينه المعبر عنها، في الأنواع الأدبية المتداولة، كما انعكس ذلك في دائرة الكم والنوع، وتحديدا في ميدان النوع الأدبي الذي يبتعد عن التعبير المباشر، والنفس الخطابي، ويحتاج الى ابتعاد زماني عن دائرة التجربة. كي تختمر، ويمكن

التعبير عنها، ونعني في الرواية. فمن حيث الكم يمكن ملاحظة الفقر الواضح في النتاج الروائي الفلسطيني في السنوات العشر الماضية، ومن حيث النوع تراجعا كبيرا في مستوى الرواية وفنيتها العالية التي كانت قد تحققت منذ سنوات عند غسان كنفاني وجبرا ابراهيم جبرا واميل حبيبي، هذا رغم أن حدة المأساة الفلسطينية بجوانبها الكارثية المتعددة، تفتح آفاقا جديدة في كل مرحلة تحتاج لمن يعبر عنها روائيا، لأن الرواية هي أقدر الفنون على ذلك، بحكم مقدرتها على الاستفادة من كل الفنون والعلوم، إذا قُدّر لها الروائي المتمكن. وفي هذه الناحية يستطيع الناقد الموضوعي أن يرصد التراجع الكبير في الرواية الفلسطينية وعدم قدرتها على التعبير الفني المواكب للتحولات السياسية والاجتماعية التي مرت بها القضية الوطنية الفلسطينية.

ومن هنا تأتي أهمية العودة مجددا لأعمال المبدع غسان كنفاني القصصية والروائية، بحثا عن تعبيراته الموضوعية والفنية عن قضايا مهمة، تحدد بعضها هذه الدراسة في مسألة «التعبير عن هموم الشعب الفلسطيني في المراحل المختلفة التي مرت بها القضية الوطنية»، اقتناعا بأن غسان كنفاني من الروائيين الفلسطينيين القلائل الذين حاولوا التعبير عن الموضوعات الجادة بأسلوب فني عال، يبعد القصة والرواية عن الأسلوب الخطابي المباشر، والسرد التقريري الممل. وكي تأخذ الدراسة مسارا محددا، نتيجة للتشابك الواسع والامتداد الأفقي والطولي لما يمكن أن يطلق عليه (هموم الشعب) تتخصص هذه الدراسة في ملاحقة (الهموم الحياتية) و(الكفاح المسلح) اعتمادا على فرضية، ترى أن الاهتمامات الشعبية الفلسطينية في أغلب مراحل التطور السياسي والاجتماعي للقضية الوطنية، تمحورت حول هذين الموضوعين، وتوضيحا نرى:

١ ـ سيطرت في السنوات الأولى من النكبة الفلسطينية (١٩٤٨) على التفكير والتحرك الفلسطيني لدى غالبية قطاعات الشعب الهموم الحياتية الاجتماعية والاقتصادية. الاجتماعية نتيجة التشتت العائلي الذي شمل معظم الأسر، حيث توزعت الأسرة الواحدة بين عدة أمكنة متباعدة. والاقتصادية نتيجة قسوة الحياة وصعوبتها، وبالذات في وسط مخيمات اللاجئين، حيث حياة صعبة، يعتمد فيها اللاجىء على المخصصات التموينية التي تصرفها وكالة الغوث، هذا الوضع بدأ يتحسن في

الخمسينات (١٩٥٨).

٢ ـ بدأ التفكير في أسلوب العودة للوطن المحتل، وتحريره من المحتلين الصهاينة، عقب مرور سنوات على النكبة، حيث تأكد الجميع أن نزوحهم عن الوطن لم يكن نزوحا مؤقتا لحين انتهاء العمليات الحربية، كما اعتقد البعض، لذلك بدأ التفكير في العمل المسلح (١٩٥٤) على أنه الأسلوب الوحيد الممكن أن يتحرر الوطن من خلاله.

لذلك فان هذه الدراسة، تحاول دراسة (هموم الشعب) من خلال هذين المحورين: المشاكل الحياتية، والكفاح المسلح، مدّعية أن غسان كنفاني، كان يتحرك في كتاباته مستلهما واقع محيطه الاجتماعي، وارهاصاته المستقبلية.

الهموم الحياتية

الهموم الجماهيرية الفلسطينية، هي في الغالب هموم حياتية سببها المشكل الأساسي الذي نجم عن اغتصاب الوطن وتشريد أبنائه الى مناف متعددة قريبة وبعيدة، عربية وغير عربية، والدراسة المتكاملة لأدب غسان كنفاني، تدلل على أنه يمكن رصد مواكبة أدبه الزمنية للوضعية السياسية والاجتماعية التي مر بها الشعب الفلسطيني وقضيته الوطنية، وفي هذا يكمن الحس الالتزامي المبكر لدى غسان، وقد أسهم في ذلك السياسة المؤدلجة والموجهة التي اعتنقها غسان وتربى في أجوائها الحزبية والتنظيمية، فأملت عليه أن تكون لكل قصة أو رواية تخطيطها المسبق الذي يخدم هدفا جماهيريا لدى أوساط شعبه، وهذا يفسر عدم رضاه الكامل عن روايته (ما تبقى لكم) ـ ١٩٦١ ـ رغم الاطراء الكبير الذي أبداه النقاد نحوها، واعتبارهم اياها ـ من حيث الأسلوب والتقنية بالذات ـ فتحا جديدا في مسار الرواية العربية. أما غسان فقد كتب عنها يقول: «... في الواقع رواية ما تبقى لكم هي قفزة من ناحية الشكل، لكنها أثارت بنفس الوقت تساؤلات بالنسبة لي. لمن أكتب أنا؟. هذه الرواية قلة يستطيعون من بين قرائنا العرب أن يفهموها. فهل أنا أكتب من أجل أن يكتب أحد النقاد في مجلة أنني أكتب رواية جيدة؟. أم أنا أكتب من أجل أن أصل الى الناس، وأن تكون هذه الرواية شكلاً من أشكال الثقافة الموجودة في مجتمعنا، والتي من واجب المثقف أن يتعامل فيها مع الناس»[١]. وحسب الترتيب الزمني لصدور أعماله الروائية، يمكن استقصاء وضعية

الحالة السياسية والاجتماعية لقضية الشعب الفلسطيني، ومن خلالها هموم الجماهير المصاحبة، حيث أنه من الطبيعي أن تكون أية رواية لأي روائي مشدودة لشروط الزمان والمكان اللذين كتبت فيهما أو من خلال تأثيراتها، و«أية محاولة لجر الرواية بعيدا عن فترتها التاريخية لا يمكن أن يتسم بالموضوعية، ويمكن أن تقدم عدة اعتراضات على هذا المفهوم الذي يعيدنا الى المدرسة التاريخية ـ الاجتماعية في النقد، لكن الجواب الذي يكون جاهزا للرد على الاعتراض هو نجاح أحد الكتاب المكسيكيين في كتابة تاريخ بلاده المعاصر من خلال نماذج روائية لكتاب مكسيك»(٢). لذلك فان الهموم الجماهيرية الفلسطينية كما عُبّر عنها في روايات غسان، مطابقة لذات الهموم كما عاشتها الجماهير الفلسطينية في الواقع وحسب التسلسل الزماني، لأن كل فترة زمنية كانت همومها مختلفة ومغايرة عما قبلها وما بعدها، وان ارتبطت كل الفترات بخيط نفسي واحد يربطها، ويشد ماضيها بحاضرها وحاضرها بمستقبلها. وروايات غسان المعنية حسب تاريخ صدورها، هي:

- «رجال في الشمس» ١٩٦٣.
- «ما تبقى لكم» ١٩٦٦.
- «عائد الى حيفا» ١٩٦٩.
- «أم سعد» ١٩٦٩(٣).

وفي الأساس، يبدأ الهم الحياتي الفلسطيني بكافة تفرعاته وتلاوينه من مسألة الصراع الفلسطيني ـ الصهيوني، هذا الصراع الذي كانت أول خسائره الفلسطينية، ضياع الوطن وتشريد سكانه، ليصبحوا لاجئين، يبحثون في مرحلة أولى عن لقمة العيش وما يسد الرمق. وبعد تحقيق نسبة من التماسك الحياتي في حياة اللجوء، تبدأ في مرحلة ثانية التطلعات نحو الأساليب الكفيلة بتحرير الوطن والعودة اليه. التقط غسان كنفاني الخيط الخفي في مسار هذا الصراع منعكسا على تعامل الجماهير معه سلبيا وايجابيا، صعودا وهبوطا، أملا ويأسا، فكانت رواياته الأربع السابقة تعبيرا عن هذه الهموم الفلسطينية، بطريقة واكبت تفاعل هذه الهموم مع المجرى العام للصراع، مما يجعلك تعتقد أن (غسان) قد خطط مسبقا لهذه الروايات الأربع، فجاءت تعبيرا متصلا

متكاملا عن هذه الهموم، أو أن هذا يؤكد ما سبق أن قلناه من أن الرواية مشروطة بزمانها ومكانها بشكل من الأشكال، فهي لا يمكنها الافلات من هذا الشرط، لأن الروائي يتعامل أساسا مع أفكار وشخوص مطروحة عليه من تعقيدات هذا المكان وما يصاحبه من زمان، خاصة أن لكل عصر مفاهيمه الخاصة، وأفكاره المصاحبة لها التي بتفاعلها في الحاضر، تنضج أفكار المستقبل التي تسهم في صنع الحدث الآتي، وليس أفضل من الرواية أسلوبا وفنا لجمع كل هذه الأشتات في قالب واحد، اذ أن الرواية «تقوم بدور الكاهن المعرف، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة السرية، وهي تقوم بهذه الأدوار في فن عالمي يهدف الى أن يحل محل الفنون الأدبية جميعا»[٤]. لذلك فان روايات غسان كانت مواكبة لحركة الشعب الفلسطيني، تعبر عن المتفاعل فيها حينا، والمستجد وما ينبغي حدوثه أحيانا أخرى، وسنحاول تتبع هذا في الروايات ذاتها.

رجال في الشمس (١٩٦٣).

كانت القضية الفلسطينية حتى عام ١٩٦٣ في الأوساط العربية والدولية، مجرد قضية شعب من اللاجئين، يحتاج الى العون والدعم المادي الذي يمكنه من العيش الحياتي بانسانية الحد الأدنى، وهذه الحياة القاسية أدت فيما أدت اليه الى انشغال الفلسطيني في البحث عن مقومات دنيا لهذه الحياة، مما جعل العمل السياسي يتراجع رغم نشاطات وفعاليات عشرات الخلايا الحزبية والتنظيمية على اختلاف رؤاها ومشاربها الفكرية. في هذا المناخ السائد، التقط غسان كنفاني لبّ المشكلة، ليوجه أنظار الجماهير نحو همها الأساسي، لأن قسوة الحياة وشظف عيشها نتيجة وليس سببا. من هنا يصبح دوره - ككاتب طليعي - أن يدين محاولات الخلاص الفردي غير الملتحمة بحركة المجموع الهادفة لخلاص جماعي، لأن مصيرها الفشل الذريع والموت في صحراء لاحياة فيها. من هنا، فان روايته (رجال في الشمس) جاءت محاكمة نقدية لمجمل الظروف الخاصة التي أدت الى السكون والموت السائدين، لأن الاستمرار في ذلك يعني الركض السراب وراء الخلاص الفردي على حساب تراجع الحلم الأساس الكامن في تحرير الوطن حيث لا ينفع سوى الجهد الجماعي المنظم.

في هذه الرواية، ينتشل غسان الهم الجماهيري المتراجع وسط ذل الحياة اليومية، ليضعه في الواجهة، وليكون محط الاهتمام. لأن في استقطاب الطاقة البشرية حوله، ادخال الصراع مع العدو الى ميدان الممارسة المؤدية الى حل المشكل الأساسي، وفي الوقت ذاته، تحويل الجهد الفردي المبذول في محاولات خلاص فردي الى جهد فردي يتوجه نحو الاسهام في بلورة عمل جماعي يوصل الى الحلم الذي يطمح اليه الجميع، وفي ذلك حل لمشاكل الأفراد جميعا، أو مشاركة المجموع في حل مشاكل المجموع، وهذا هو الحلم الذي يطمح اليه الشعب، ورغم تركيز الرواية على الجوانب السلبية التي نتجت عنها هذه الظروف التي تعيشها شخوص الرواية، الا أنها أعطت الاشارة لتفجير هذه من الداخل، لأن الاستمرار فيها يعني اطالة عمر الهزيمة ـ الموت ـ ويتم الموقف النقدي من خلال شخوصها الأربعة التي اختارها الكاتب من أجيال فلسطينية متعاقبة، وكأنه يحملها كلها مسؤولية الهزيمة كاشخاص ورموز، أو كأنه يريد التأكيد لها أن الماضي مرتبط بواقع الحاضر، والحاضر مرتبط بالمستقبل الآتي.

أبو قيس، أسعد، مروان، رموز لأجيال فلسطينية، منها من عرف الوطن وشرد منه، ومنها من ولد خارج الوطن وتشرد بسببه. التقوا بعد عذاب ومشقة في مدينة البصرة، يطمحون في الوصول تهريبا الى الكويت، حيث يحلمون بالاستقرار والجنة، باحثين عن خلاص فردي من حياة الذل والمهانة ومطاردة الأنظمة.. ولكن كيف الوصول؟. تكمن عقدة الرواية في الاجابة عن هذا السؤال، اذ قصد غسان أن يجعل النهاية درامية مفجعة، بشكل يفوق درامية وفجيعة حياة الفقر والجوع التي هربوا منها. ورغم كثرة الذين يحترفون تهريب الأشخاص من البصرة الى الكويت، الا أن (غسان) وضع الشخوص (الأجيال) الفلسطينية في قبضة محارب فلسطيني قديم، تولى مهمة تهريبهم في خزان مياه يقوده لحساب ثري كويتي. لقد جمعتهم شهوة واحدة. هم يريدون الوصول الى ما اعتقدوا أنه الجنة الموعودة، وهو يريد اللحاق بالحاج (رضا) مصدر رزقه ووسيلته في جمع المال الذي أصبح طموحه الشخصي. وكان واضحا من مناقشات (أبو الخيزران) معهم، أنه لا يهمه من الصفقة الا مبلغ المال الذي سيتقاضاه منهم، أما مصيرهم فلم يدخل في حساباته وتفكيره، بدليل أنه لم يفكر

لحظة واحدة فيما سيلاقونه داخل صهريج الماء المقفل وسط الصحراء الملتهبة، وهم يغوصون في داخله كأنه المقلاة.

شخصية أبو الخيزران رمز للقيادة اللا مسؤولة التي أضاعت الوطن سابقا، وما زالت تتاجر بشعبه وصولا الى مصالحها الذاتية. انها شخصية ترمز الى كل من يتحمل مسؤولية الضياع الذي عاشه ويعيشه الفلسطيني، كما تعمد غسان في نهاية الرواية، بعد أن ألقى أبو الخيزران بالجثث الثلاثة فوق أكوام القمامة، أن جعله يعود اليها ليستولي على ما في جيوب أصحابها من دنانير، وما على معاصمهم من ساعات، فالمصلحة الشخصية هي الهدف رغم فداحة الموقف المأساوي. قيادة هزيلة عاجزة محطمة نفسيا وجسديا، تقودهم الى رحلة الموت في جوف خزان ملتهب. كانوا يطمحون الى الاستقرار فاستقروا في جوف الارض. هربوا من الأرض الى الأرض، ولكن من أرض الوطن الى أرض صحراوية فيها الموت. «كان الفرار موتا». ان من يفر من الأرض يجد الموت، الا أنه هنا موت سلبي، لم يتقدم بأصحابه خطوة واحدة نحو الوطن، ولكنه طرح التساؤل الذي سيضيء الطريق أمام الذين لم يفروا، لكنهم ما زالوا صامتين.

هل كان الهم الجماهيري الحقيقي في تلك الفترة التغلب على صعوبة الحياة وفقرها؟. اذا كان هذا الغرض قد أصبح مشكلة الفلسطيني، فان ذلك ـ كما قلنا ـ كان نتيجة وليس سببا. لأن الهم الجماهيري الكامن في الوجدان والمخيلة، هو كيفية تحقيق العودة الى الوطن، لأن في هذا ازالة للنتيجة التي يعانون منها. لذلك فان أهمية رواية (رجال في الشمس) تكمن في قدرة غسان على التقاط الخفي في هذا الهم الجماهيري، من خلال النهاية الروائية ـ التساؤل: «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟». وانعدام المنطق في هذه النهاية كون هذا التساؤل جاء على لسان (أبو الخيزران) الذي قادهم للموت. ويبدو تساؤله هذا نوعا من العزاء النفسي له شخصيا، ومثيرا للهم الجماهيري لدى المجموع، لأن التساؤل يقول للمجموع: لماذا تقبلون الموت صامتين بدون مواجهة؟. ما دام الموت هو المحدق بكم، فلماذا تحجمون عن المواجهة؟. ما دام الموت هو الموت المحدق بالمرء، يصبح من العبث استقباله دون صراخ أو حركة أو احتجاج أو مواجهة، فاما

النجاح في ذلك أو الموت بشرف وكرامة. هنا الهم الجماهيري الفلسطيني الحقيقي، وتساؤل غسان على لسان (أبو الخيزران) يعري مرحلة السكوت التي عاشها الفلسطيني آنذاك يستقبل الموت قانعا، وكأنه قدره الذي لا مفر منه.

من الهم الى الفعل المحدود

تساؤل غسان كنفاني السابق عام ١٩٦٣، كان منطقيا يواكب طبيعة المرحلة التي عاشها الفلسطيني. في عام ١٩٦٦، مع المتغيرات السياسية الطارئة في الساحة الفلسطينية، يتبلور الهم الذاتي الجماهيري الى فعل ممارس، لكنه محدود، اذ كفّ الفلسطينيون عن استقبال الموت بقناعة وسكون، وبدأت الطلائع الحزبية الثورية تصارع العدو، وتواجهه في حدود امكانياتها المتواضعة. لذلك فان رواية «ما تبقى لكم» ١٩٦٦، تبدأ من حيث انتهت «رجال في الشمس»، أو أنها جاءت تحمل الجواب على التساؤل السابق: لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟. ولأن الفعل الفلسطيني كان في ذلك العام محدودا، فان هذه الرواية تقدم الخطوة الأولى نحو ذلك، حيث الهروب بالاتجاه الصحيح نحو الأم ـ الأرض، يحمل صاحبه على مواجهة العدو، بعد أن كان محاطا بالخسائر من كل الجهات، وبعد أن أصبح بامكانه أن يفوت على خصمه أن يجعله ربحا يضاف الى ما سبق أن حققه. هنا بداية الفعل الفلسطيني المدفوع بحافز الهم الجماهيري الكامن في الوجدان. ورغم أن هذا الفعل كان ما يزال على مستوى فردي، الا أنه كان بداية ضرورية للحلول في البحر الجماهيري. كي يولد الفعل الشعبي كان لا بد من البداية الطليعية، وكي يولد (حامد) كان لابد من قتل (زكريا) رمزا للتخاذل والاستسلام والخيانة. حامد في غزة محاط من كل جهة بحساب كله خسائر. أمه بعيدة عنه في الأردن، وأخته مريم حملّته عارا كبيرا بحملها سفاحا من الخائن زكريا، النتن كما كان يسميه، مما اضطره أن يزوجه منها خوفا من الفضيحة. زكريا هذا يمثل لدى حامد «مجرد لطخة مصادفة في مكان غير مناسب»(٥). انه النتن الذي خان قضيته بوشايته على (سالم) قائد المقاومة عام ١٩٥٦ عند دخول اليهود قطاع غزة، حيث سقط سالم برصاصهم وعيون الجميع تتجه نحو زكريا تتهمه بالخيانة. قسوة هذه المواقف على نفسية حامد، تجعله يقرر الهروب ابتعادا عن جو الخيانة الذي يحيط

به من كل ناحية: زكريا بخيانته لسالم، ومريم بخيانتها لشرفها مع خائن باع القضية بخيانته لسالم وتسليمه للعدو. ان اصرار حامد على الخلاص من الماضي يضعه امام الخطوة الاولى نحو الفعل. وبعكس شخوص «رجال في الشمس» فهو لا يهرب نحو الاتجاه الخاطىء، وذلك نتيجة الاختلاف في نوع همومهما الفردية. ولكنه يهرب نحو أمه ـ الأرض، وهنا تصبح الصحراء على عكس ما كانت عليه في «رجال في الشمس». تصبح هنا كائنا حيا، تتمدد وتتنفس وتمتلىء بالحركة والحيوية، وتتضامن مع الذي يدق بخطواته الواثقة على صدرها، اذ لا مفر من تقبيلها والالتحام بها رغم ما تحمله من رعب. ويقوده هروبه في الاتجاه الصحيح الى أول مواجهة مع جندي من جنود العدو، وكان قبل ذلك بلحظات قد طرح ساعته على الأرض.. «وفجأة بدت لي الساعة غير ذات نفع، حيث لا أهمية هنا الا للعتمة والضوء. وفي هذا العالم الممتد الى الأبد من السواد القاتم، تبدو الساعة مجرد قيد حديدي يغرز رعبا وترقبا وشوقا. وفي اللحظة التالية فككتها بهدوء وأطرّحتها، وسمعتها تخبط بصوت مخنوق على الأرض»(٦). بطرحه الساعة على الأرض، يتخلص نهائيا من سجن الماضي وحصاره ويبتدىء عمليا خطواته نحو الحياة ـ الفعل، ويقوده هذا الى الاصطدام بالجندي الصهيوني، فيأسره وهو مسلح باحساس جديد غريب، فبعد حسابه لنسبية الأمور، أدرك أنه «قبل دقائق كان كل شيء في هذا الكون ضدي تماما، وكانت الأمور كلها في غزة وفي الأردن، تعمل لغير صالحي. وكنت أقف هنا، هنا بالضبط في رقعة محاطة بالخسائر من كل جانب. فتعال أقول لك شيئا مهما: ليس لدي ما أخسره الآن، ولذلك فقد فاتت عليك فرصة أن تجعلني ربحا»(٧). حامد يطرح هنا بعيدا حساب الخسائر، فقد سيطر على خصمه، وفي الوقت ذاته وعبر تداخل الزمن وتشابكه، تخطو مريم خطواتها الأولى نحو تحويل همومها الفردية في المسار ذاته كي تتخلص من ماضيها الذي يحاصرها في شخص زكريا، فتتقدم ـ عبر دقات الساعة ـ على طعن زكريا بسكين المطبخ في عانته، معلنة بذلك دخولها مع حامد دائرة الفعل ذات الوقت.

الهم الجماهيري في رواية «ما تبقى لكم»، وان اتخذ الطابع الفردي الخاص، الا أنه همّ يتصل بالقضية الأساسية، وقاد اليها عبر مواجهة حامد مع الجندي الصهيوني،

وعند حدود المواجهة بين مريم وزكريا أيضا، يكون هذا الهم قد عبر عن نفسه بالصوت العالي، وأجرى حساباته الخاصة والعامة بدقة متناهية، وقد كان لابد من اتخاذ هذا الموقف لأن الأمور كافة لم تعد تحتمل التأجيل والتسويف و«ما تبقى لها.. ما تبقى لكم.. ما تبقى لي من حساب البقايا. حساب الخسارة. حساب الموت. نفق مسدود من طرفيه. كله مؤجل. كله مؤجل»[٨].

وهكذا، فان الرواية بتشخيصها لهموم الشعب، تريد أن تعلن صراحة «أنه عند المواجهة يتحول حساب الخسائر بالنسبة للفلسطيني الى حساب أرباح.. يصبح الزمن رفيق الفدائي بعد أن كان خصم اللاجيء»[٩].

الحلول في بحر الجماهير

كتب غسان كنفاني روايته «عائد الى حيفا» و«أم سعد» عام ١٩٦٩، ورغم اختلاف موضوعيهما وأسلوبيهما، الا أنهما ضمن البحث عن تعبيرات غسان عن هموم الشعب، نجد أنهما يقدمان تنويعات محددة في الاطار ذاته. في رواية «ما تبقى لكم» - ١٩٦٦ - حُسمت المواقف كافة لصالح المواجهة كحل لهموم الشعب ومآزقه، ولما كانت المواجهة مازالت فردية، يعود غسان للموقف ذاته في «عائد الى حيفا» - ١٩٦٩ - أي بعد ثلاث سنوات، ليؤصل الموقف فكريا، بحيث يجعله غير قابل للنقاش والجدل، اذ لم يعد مجال للشك في أن المواجهة - الصراع الحل الوحيد لهموم الشعب الناتجة أساسا عن فقدان الوطن والتشرد عن أرضه. عندما ذهب (سعيد. س) مع زوجته (صفية) الى حيفا عبر بوابة مندلبوم، كان يشعر بالاحباط والأسى والهزيمة، لانه كان يدرك في أعماقه هول الفاجعة، فهو يعود الى حيفا بعد أن وحّد الاحتلال فلسطين كلها بدلا من أن يزور حيفا المحررة كما كان يأمل. ان الاحتكاك بالأمر الواقع وما أفرزه من أفكار ومواقف، غيّرت قناعات سعيد. س فقبل سفره رفض بشدة فكرة التحاق ابنه خالد بالفدائيين، وكان يطمح مع زوجته صفية دون اتفاق مسبق أن يعثرا على (خلدون) الطفل الذي تركاه خلفهما مرغمين عام ١٩٤٨. خلدون - دوف فيما بعد - شكّل صدمة عاطفية لوالده، الا أن هذه الصدمة أكدت قناعات كانت مهزوزة لديه. خلدون - دوف

عندما عرف أنه من أبوين عربيين، وهاهما أمامه بلحمهما ودمهما لم يتغير موقفه، وظل على ولائه لما تربى فيه وعُرّف له بأنه (وطن اليهود)، وعبرّ عن قناعته هذه بقوله: «أن الانسان هو في نهاية الأمر قضية». خلدون ـ دوف يرى ذلك، في حين أن سعيد. س يرفض التحاق خالد بالفدائيين من أجل القضية التي في حلها يكمن حل كافة همومه الخاصة والعامة. ونتيجة هذه الصدمة وما تبعها من قناعات جديدة، يتمنى سعيد. س لو أنه سمح لخالد بالالتحاق بالفدائيين، اذ أدرك أن «دوف هو عارنا، ولكن خالد هو شرفنا الباقي»[١٠]. لذلك تتغير لهجته مع دوف واليهودية مريام، فيكون جوابه لهما قبل خروجه من بيته السابق: «تستطيعان البقاء مؤقتا في بيتنا فذلك شيء تحتاج الى تسويته حرب»[١١].

تجيء رواية (أم سعد) ـ ١٩٦٩ ـ بعد تأسيس المواقف السابقة، وتأصيل القناعات الخاصة بها، والعمل الثوري الفلسطيني قد سجل نمواً ملحوظا في المواجهة والصراع مع العدو الصهيوني، وانخراط قطاعات أوسع من الشعب في هذا الصراع، حيث نما الوعي بأن هموم الشعب الخاصة والعامة تجد ميدان حلها وتحولها في الصراع الايجابي الواسع. في هذا الصراع لم يعد مجال للبطولة الفردية، فتجيء (أم سعد) نموذجا للشعب. وليس افتعالا ولا تعسفا، اذا قلنا أن هذه الرواية حلقة مكملة للرواية السابقة «ما تبقى لكم». في «ما تبقى لكم» كنا مع الطليعة التي تعلن التمرد على ما يحيط بها من حصار وموت، وفي (أم سعد) تسري عدوى التمرد ـ الفعل الى الجماهير فنصبح أمام الشعب كله، وقد سار وراء هذه الطليعة مدركا أن المواجهة هي قدره، وأنه ضمن كافة الحسابات لم يعد هناك ما يخسره. ورغم البطولة المفردة في هذه الرواية، الا أن أم سعد تكتسب في الرواية الملامح الجماعية، فلم تعد أم سعد الفرد، انما الشعب بأكمله.

تطلعات الشعب التي قمعت طوال السنين الماضية، تجد المتنفس الحقيقي في حلولها في بحر الثورة، حيث الحد الأقصى من قدرتها في التعبير عن تلك التطلعات من خلال ممارستها الكفاح المسلح، لأن هذه الجماهير تمثل ـ كما يقول غسان في تقديمه للرواية ـ «الطبقة التي تقف الآن تحت سقف البؤس الواطي في الصف العالي من المعركة وتظل تدفع أكثر من الجميع». ان احساس الطبقة التي تمثلها أم سعد

بالهزيمة لا يعادله احساس، فهي الطبقة التي يقع على كاهلها العبء كله، وفي الوقت ذاته الذل كله. ان احساسها بهموم الشعب الأساسية جعلها تعرف أن خلاصها في الكفاح المسلح الذي يقوم به الفدائيون «خيمة عن خيمة تفرق» وهذا يؤدي الى تحولات واضحة في السلوك اليومي للشخوص من جراء تأثير الوضع الاجتماعي الطارىء بتنويعاته المختلفة. أم سعد ـ الأم الفلسطينية ـ الجماهير التي تتوحد مع الأرض ومن أجلها. تحمل همومها وآلامها وتسهم في تحقيق تطلعاتها، ولا تكف عن البذل، ولا تتعب من العطاء. «هذه المرأة التي تلد الأولاد فيصيروا فدائيين. هي تخلف وفلسطين تأخذ»[١٢].

زمن الاشتباك وتغيير السلوك

وهكذا يلاحظ أن الاشتباك الفردي في «ما تبقى لكم»، يصبح جماهيريا وجماعيا في «أم سعد»، اذ أدرك الشعب أن خلاصه في الاشتباك مع العدو، وأصبحت خيمة الفدائي تختلف عن خيمة اللاجىء، لذا فغالبية القادرين يتوجهون نحو خيام الفدائيين، يلتحقون بالثورة، معلنين شمولية الكفاح المسلح. في رواية «أم سعد» يمتلك غسان كنفاني أدواته الفنية بمهارة، فيكتب الرواية الواقعية الاشتراكية المعبرة عن طموحات قطاعات الشعب المسحوقة الباحثة عن حقوقها المغتصبة. وقد أدرك غسان كيف أن الثورة والالتحاق بها وممارسة النضال من خلالها، يغير الأشخاص، ويعطي سلوكهم صفات جديدة، وهو بهذا يرصد التحولات التي تطرأ على سلوك الشخصيات من خلال تأثير الأوضاع الاجتماعية الثورية الطارئة، لذا يلاحظ التغير الواضح في شخصيتي أم سعد وأبو سعد.

دفعت المشاركة الثورية (أم سعد) الى الثورة على الموروث الديني المتخلف الذي يُستغل لمزيد من التخلف والاستغلال. نراها ترمي الحجاب القديم، وتعلق بدلا منه رصاصة أهداها لها ولدها سعد. اصبحت الرصاصة حجاب المرحلة الجديدة. أما الحجاب القديم فقد «صنعه لي شيخ عتيق منذ كنا في فلسطين، وذات يوم قلت لنفسي: ذلك رجل دجال بلا شك. حجاب؟ انني أعلقه منذ كان عمري عشر سنين، ظللنا

فقراء، وظللنا نهترىء بالشغل، وتشردنا، وعشناها عشرين سنة. حجاب؟ هنالك أناس ينتفعون بالضحك على لحى الناس، ذلك الصباح قلت لنفسي: اذا مع الحجاب هيك، فكيف بدونه»[١٣]. أما (أبو سعد) فقد تحسنت نفسيته في المرحلة الثورية ذات الطابع الشعبي النضالي، فانعكس ذلك على علاقاته بالآخرين.. «كفّ أبو سعد عن الذهاب الى القهوة، وصار حديثه لأم سعد أكثر ليونة، بل انه ذلك الصباح سألها ان كانت ما تزال تتعب»[١٤]. لقد كان التحاق سعد بالفدائيين أمرا مهما مغيرا للجميع، ومع سعد التحق الآلاف، فيدخل الشعب زمن الاشتباك فعلا..

نفس العالم في القصص القصيرة

اذا كان رصدنا للتعبير عن هموم الشعب، وتجلياتها الأساسية المتمثلة في الأشتباك مع العدو، وتطورها الى كفاح مسلح، قد تركز على الأعمال الروائية لغسان كنفاني، فان قصصه القصيرة، سارت في الاتجاه ذاته، راصدة نفس المواقف وما صاحبها من تطورات منسجمة مع تطورات مراحل القضية الوطنية. وكان غسان كنفاني، كان ينّوع في أدواته الفنية ليعبر عن ذات المضامين. في قصصه القصيرة التي ضمتها مجموعته الأولى «موت سرير رقم ١٢»[١٥] كانت غالبية شخوصه ذات الهموم الوطنية ما تزال مبهورة بوقع النكبة وآثارها، وما يلح على ذاكرتها من المعاناة التي عاشتها ابان أحداثها في فلسطين التي أصبحت محتلة. ففي قصة «البومة» لا يتمكن الراوي فيها ـ بطلها ـ من النوم من جراء تحديق البومة[١٦] ـ ١٩٥٩ ـ الموجودة في رسم لأجندة على الحائط. ورغم كل محاولاته النسيان، الا أن عيون البومة تلاحقه الى أن يتذكر أنها تكاد تكون نفس البومة التي شاهدها واقفة قبل عشر سنوات ـ أي في عام ١٩٤٨ عندما كلفوه بحمل صندوق ذخيرة وأسلحة لتخبئته في حديقة مجاورة، مخافة أن يكتشفه اليهود. ووسط صور الذكرى تَضجُّ في مخيلته أحداث عام ١٩٤٨ ومعاركها، وتشعر أنه يحس بالأسى والخجل مما حدث، حيث لم يتمكن شعبه من المواجهة وحسم الحرب لصالحه، وبالذات عندما يتذكر اصرار البومة وتحديها ـ آنذاك ـ وصمودها على الشجرة وسط القنابل الحارقة. وكذلك (خيري) في قصة «شيء لا يذهب» ـ ١٩٥٨ ـ يتذكر وهو مسافر في القطار حبيبته (ليلى) التي تركها أو فقدها في حيفا. ومن خلال تداعياته

يتذكر كم هو جبان بالنسبة لها.. «لم أكن قط أستحق ليلى.. كانت أحسن مني بكثير، كنت جبانا أخاف من الموت... ورفضت أن أحمل سلاحا كي أدافع عن حيفا.. كنت في رأس الناقورة عندما قالوا ان حيفا سقطت في يد اليهود، ولا أدري لماذا تذكرت لحظتذاك جملة قالتها ليلى قبل أن أغادر حيفا: ـ انني لا أستطيع أن أنس التسعة أيام القاسية.. ولكني أريد أن أستمر في الدفاع عن حيفا.. أنا أعرف أنني قدمت شيئا أكثر من حياتي.. ولكنني أريد أن أقدم حياتي نفسها فهذا أفضل»[١٧]. أما بطل قصة «منتصف ايار» ـ ١٩٦٠ ـ فهو يكتب رسالة لصديقه ابراهيم الذي استشهد قبل اثنتي عشرةسنة، ويتذكر أنه خاف وجبن ولم يتمكن من تغطية رفيقه آنذاك بالرصاص مما سمح لليهودي أن يقتله بقنبلة يدوية. يتذكر ذلك، فيعذبه ضميره، ويتأكد كم كانت مقاييسه ومواقفه متناقضة، فآنذاك تجرأ على قتل القط الذي هاجم الحمام، في حين جبن عن مهاجمة اليهودي الذي أكل وطنه وشعبه. ان ألمه كبير وجارح...

في كل ما سبق، نجد أنفسنا أمام شخوص تتألم وتتعذب، لانها لم تناضل في السابق، ولم تدافع عن الوطن مما أوصلها الى حياة الذل واللجوء، وهنا نجد أنفسنا ـ قصصيا ـ أمام بداية الوعي بضرورة التفكير في المواجهة، لأنها وحدها الكفيلة بازالة عار الماضي، وهموم الحاضر، وبناء تطلعات المستقبل. يتبلور هذا الوعي بوضوح في مجموعته القصصية الثانية «أرض البرتقال الحزين»[١٨] ـ ١٩٦٣ـ حيث أصبح وعي الشعب قد ازداد تبلورا بفعل نشاط طلائعه الثورية المنظمة، مما يجعل شخصيات هذه المجموعة تعي معنى حمل السلاح ابان النكبة، وحاليا ـ في زمن صدور المجموعة ـ ابان حياة اللجوء والتشرد. أدركت هذه الشخصيات أنها لو كانت آنذاك في مستوى الوعي الحالي، لما حدثت النكبة ولما ضاع الوطن، ولكنها كانت ضحية الجهل السياسي وتآمر الأنظمة العربية. في قصة «ورقة من الطيرة» يتذكر بطلها كيف ضاعت فلسطين، فيدرك أنها ضاعت بسبب الذين يجلسون في مقاعد مريحة وفي غرف واسعة فيها صور وفيها مدفأة، ثم يكتبون عن فلسطين وعن حرب فلسطين، وهم لم يسمعوا طلقة واحدة في حياتهم كلها.. وهذا ما يجعله يستعيد اللقطات النضالية المجيدة التي دفع الشرفاء حياتهم فيها من أجل الوطن. وهذا نفسه ما يجعل صورة الشهيد القائد

ابراهيم أبو دية، تقتحم مخيلته تقديرا وألما على الحياة المذلة التي عاشها آخر أيامه، وكذلك حمد الحنيطي الذي هرّب اللغم من سوريا لنسف المطحنة اليهودية وعندما اكتشفته الدورية الصهيونية، فجرّ اللغم في نفسه وفيها، أما في قصة «ورقة من غزة»، فان بطلها يصحو على بتر ساق الصغيرة نادية من جراء هجوم لليهود، فيقرر البقاء في غزة، ويلغي مشروعه للهجرة، فيكون هذا بداية تشبثه بالوطن المتبقي، كما بدأ ينظر للحياة من منظار جديد، وفي القصة الأخيرة من مجموعته «عالم ليس لنا»[١٩] ـ١٩٦٥ـ التي أطلق عليها «العروس» تتبلور مرحلة بكاملها لتؤكد على أن البندقية هي الطريق الوحيد لحسم الصراع مع العدو. وبفنية عالية، يختلط فيها الرمز مع الواقع، يتمكن غسان من تكثيف المسألة من خلال دراسته لشخصية ذلك الرجل الذي أتهم بانه مجنون، أو هكذا كان يبدو، لأنه كان يمضي ساعات طويلة وهو يركض باحثا عن البندقية التي غنمها من قتيل يهودي، وأخذها منه الضابط ليعرضها على القيادة ويهتدي اليها بعد بحث طويل مع عجوز اشتراها من هذا الضابط، بعد أن دفع له ثمنها المائة جنيه مهر ابنته العروس. في هذه القصة ومن خلال جنون بطلها في البحث عن البندقية، ومن خلال تضحية الرجل الآخر وقبوله زواج ابنته من العجوز الذي يكره كي يحصل على مهرها ويدفعه ثمنا للبندقية، يكون حس الشعب قد بلغ أوجه السياسي.

ويتطور الوعي الشعبي مع اندلاع المقاومة المسلحة، ليصبح وعيه اشتباكا حقيقيا في مجموعة «عن الرجال والبنادق»[٢٠] ـ ١٩٦٨ ـ . لذلك جاءت هذه المجموعة في قسمين: القسم الأول، يبدو وكأنه رواية قصيرة، يسيطر على شخصياتها جميعا همّ واحد هو كيفية الحصول على السلاح. وتبدو أهمية هذا البحث المضني، لأنه يصور معاناة الفلسطيني قبل ١٩٤٨، عندما كان يخوض معركة غير متكافئة مع اليهود والبريطانيين، يدفع فيها دمه وكل ما يملك من أجل الحصول على بندقية. مرة يشتريها بما وفره طوال سنوات عمره، وأخرى يستأجرها، وثالثة يرهن حقل الزيتون من أجلها. في اللوحة الخامسة التي عنوانها «الصغير وأبوه والمرتينة يذهبون الى قلعة جبين»، تسيطر عليك الدهشة، عندما يذهب الصغير منصور سرا راكضا الى خاله

ليستعير منه بندقيته، فيكتشف أن والده سبقه اليها، وذهب مع الرجال لمحاصرة قلعة جبين، فيلحق بهم بدون سلاح على أمل الحصول على بندقية من بنادق العدو. البندقية مرتكز أساسي في أعمال غسان كنفاني، ولها حضورها الشعبي العميق، فهي عمود الصراع والمواجهة.

في أعماله القصصية والروائية، كان غسان كنفاني، يدرك بوعي هموم الشعب الفلسطيني وتجلياته الأساسية، سواء هموم اللجوء والتشرد، أو هموم الصراع والمواجهة، والمدهش أن غسان عبرّ عن كل هذه الهموم والارادات الشعبية، بفنية عالية، فلم يكن الموضوع يضعف أدواته الفنية، ولا تقنية الأساليب الفنية تطغى لتصبح تجريبا، تضيع معه ملامح الموضوع(☆).

هوامش:

١ ـ غسان كنفاني ـ في آخر لقاء اذاعي معه ـ مجلة الهدف العدد ١٢٩، أيلول ١٩٧٣ ص ١٨.

٢ ـ محسن الموسوي ـ الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات وزارة الاعلام العراقية، ١٩٧٥، ص ١٥.

٣ ـ سنعتمد في أية اشارة لهذه الروايات على المجلد الاول (الروايات) من الآثار الكاملة لغسان كنفاني، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، نوفمبر ١٩٧٢.

٤ ـ د. م. ألبيريس ـ تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، مكتبة منشورات عويدات، بيروت، الطليعة الأولى ١٩٦٧، ص ٦.

٥ ـ ما تبقى لكم ص ١٦٧.

٦ ـ ما تبقى لكم ص ١٩٠.

٧ ـ ما تبقى لكم ص ٢٠٩.

٨ ـ ما تبقى لكم ص ٢١٥.

٩ ـ غسان كنفاني ـ في حديث لمجلة المثقف العربي العراقية ـ العدد السابع آب ١٩٧٠ ص ١٠٥.

١٠ ـ عائد الى حيفا ص ٤١٢.

١١ ـ عائد الى حيفا ص ٤١٣.

١٢ ـ أم سعد ص ٣٤٣.

١٣ ـ أم سعد ص ٣٢٦.

١٤ ـ أم سعد ص ٣٣١.

١٥ ـ موت سرير رقم ١٢، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦١.

١٦ ـ العام المذكور مع القصة يشير الى تاريخ كتابتها كما ورد في نهايتها في المجموعة الصادرة عام ١٩٦١ كما أشرنا في الهامش السابق.

١٧ ـ موت سرير رقم ١٢، ص ٢٨.

١٨ ـ أرض البرتقال الحزين، منشورات الاتحاد العام لطلبة فلسطين، لبنان، الطبعة الأولى، حزيران ١٩٦٣.

١٩ ـ عالم ليس لنا، منشورات دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٥.

٢٠ ـ عن الرجال والبنادق، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٦٨.

الظاهرة الاستعراضية في صحف المقاومة الفلسطينية(☆)

قَضّيتنا الوطنية الفلسطينية تعاني منذ سنوات مخاضاً عسيراً على جميع المستويات.. وإيماناً منّا بضرورة إرجاع النبض الفعّال للقضيّة الفلسطينية، وسط حالة التفتُّت القومي والطائفي والمذهبي، فإنّ الآداب تفتح صفحاتها لأيِّ نقاش أو رأي يبلور صيغاً أكثر تقدماً في سبيل توثيق العرى بين المقاومة وجماهيرها.. ونبدأ مع بحث الدكتور أحمد أبو مطر في مسألة تستفحل خطورتها على الساحة الفلسطينية (والعربية)، هي مسألة «العبادة الفرديّة للقيادات»، مع ما يستتبع ذلك من غياب نقد موضوعي وعقلاني لأخطاء المقاومة أو لنهجها السائد.

«التحرير»

(☆) نشرت هذه الدراسة في مجلة «الآداب» عدد ١٠ ـ ١٢، اكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٥.

ينبغي أن تكون تجربة عشرين عاماً في صحف المقاومة ومجلّاتها، قد تمكّنت من ترسيخ أصول صحفية، يُعتدّ بها، وتعتبر من المسلمات والبديهيات، خصوصاً وأن الساحة الفلسطينية قد حظيت بالعديد من الأسماء الكبيرة، ذات الماضي الصحفي المهني الجيد، وذات الخبرة الطويلة في الصحف والمجلات العربية المعروفة. إلا أن هذا لم يتحقّق لصحف المقاومة ومجلاتها، مما جعلها في أغلب الأحيان والحالات مجرد صفحات مطبوعة بدون مبرّر موضوعي، وبصعوبة كبيرة يطلق عليها اسم (صحيفة) أو (مجلة). وعبر هذه المسيرة الطويلة، رسّخت صحف المقاومة ومجلاتها مجموعة من السلبيات والنواقص، أصبحت السمة الأساسية لأغلبها، مما جعلها تكاد تكون (نسخة واحدة)، من الصعوبة تمييزها عن بعض. وليس مبالغة القول إن لدينا العديد من الصحف والمجلات، لا تختلف عن بعضها لا في الأسلوب ولا في المضمون رغم صدورها عن تنظيمات مختلفة، وقد أدّى ذلك إلى عدم فاعلية هذه الصحف، خصوصاً في الوسط الجماهيريّ الفلسطيني والعربي الذي تتوجّه إليه أساساً.

وعبر دراسة موضوعية، ومساهمات طويلة، في العديد من هذه الصحف والمجلات، وفي أكثر من ساحة، يمكن إطلاق صفة (الظاهرة الاستعراضية) على مجمل السلبيات والنواقص التي ترسّخت طوال تلك السنوات، وأدّت إلى هذه الحالة... وتتبدّى هذه الظاهرة الاستعراضية في عدة مظاهر، ليس شرطاً توفرها كلها في كلّ الصحف والمجلات، ولكن وجود بعضها أو العديد منها في كل صحيفة ومجلة، يجعل من المنطقيّ والموضوعيّ جمعها في ظاهرة واحدة.. وأهم هذه المظاهر:

١ ـ المصداقية والحقيقة:

كان الانطباع الأوليّ لدى الجماهير الفلسطينية والعربية، إزاء صحف المقاومة ومطبوعاتها، أنها تتميّز بالمصداقية وقول الحقيقة، وهما صفتان لا تتوفّران في غالبية الصحف العربية، المملوكة للأنظمة العربية، إما بشكل مباشر أو غير مباشر... وقد أصرت بعض مجلّات المقاومة على هذا، فكان شعارها (الحقيقة.. كل الحقيقة للجماهير) أو (من أجل الإنسان والأرض) أو (لا صوت يعلو على صوت الشعب) أو

(الشعب أولاً وأخيراً)...، إلخ. كان هذا الإقرار الصريح الواضح بقول الحقيقة ومصارحة الشعب، هو ما جعل الجماهير الفلسطينية والعربية، تتلهّف على قراءة هذه الصحف والمجلات، وليس مبالغة القول، بأن جريدة (فتح) في مرحلة الأردن، ومجلتي (الهدف) و(الحرية) في بداية صدورهما في لبنان، قد استقطبتا من القراء والأصدقاء والمتتبعين ما لم يكن متوقعاً، فمن كان يصدق أو يتصور أن جريدة (فتح) في مرحلة الأردن، كانت تطبع أكثر من طبعة، وتوزع ما يزيد على ربع مليون نسخة...؟

وتدريجياً، ومع التكاثر اللا منطقي للمنظّمات الفلسطينية، أصبحت الرؤية التنظيمية هي الأساس في أطروحات أغلب هذه الصحف والمجلات، وهذا ما أبعدها تدريجياً عن الحقيقة، إذ أصبح همّها الأساسي، الدفاع عن مواقف التنظيم، وفي الغالب إزاء تنظيمات أخرى، مما جعلها في النهاية صحفاً ناطقة بشكل ضيق بلسان التنظيم الصادرة عنه. وقد ضيّق ذلك من مساحة جمهورها، فأصبح أغلبها غير معروف أو غير متداول إلا في مكاتب التنظيم ودوائره شبه المغلقة والبعيدة عن القرّاء والجماهير.

بالإضافة لما سبق، كانت صدمة القراء والجماهير أكبر في الجانب السياسي المتعلّق بتطورات القضية الفلسطينية، وبالذات على الصعيد العربي، فأغلب هذه المجلات لم تقل الحقيقة كل الحقيقة لجماهيرها، فأصبح القارىء لا يعرف الحقيقة لا من صحف المقاومة ولا من الصحف العربية الرسمية وشبه الرسمية، فوقف حائراً همّه الحقيقة والصدق، يبحث عنهما فلا يجدهما، وهناك العديد من الموضوعات والمواقف التي عاشتها المقاومة، وعصفت بالقضية، لم تكن هذه الصحف والمجلات تتعامل معها بانسجام كامل مع موضوعة الحقيقة والصدق، وهذا عائد إمّا إلى الدفاع عن موقف تنظيمي أو عدم الجرأة في مواجهة الأنظمة العربية.

وقد أسهم في ذلك تعدّدية الصحف والمجلات والنشرات، المملوكة للمقاومة، أو المموّلة منها، إذ سعت إلى المحاباة والتزلّف، وهذا دائماً على حساب الحقيقة الموضوعية، فأنتج ذلك الهوّة الشاسعة بين الصحيفة والجماهير التي أشرنا إليها.. ولا يمكن أن يتصور عقل أو منطق أن قضية وطنية واضحة كـ (فلسطين)، يمكن أن تبرّر هذا الكم الهائل

من الصحف والمجلّات والدوريات والنشرات والمطبوعات، التي لو التزمت الحقيقة والمصداقية الكاملة، لما احتاجت هذه الفصائل والتنظيمات إلى هذا الكم العدديّ غير المنطقي.

٢ ـ النرجسية النجومية:

من هذه المظاهر التي أصبحت من السمات السلبية لصحف المقاومة ومجلاتها، ما أسميه (النرجسية النجومية) التي تتعامل مع (الفرد) كشخص، وليس مع أطروحاته ومواقفه وأفكاره. ويتبدّى هذا المظهر في الإصرار الذي لا يمكن وصفه إلا بـ (نرجسية نجومية مريضة)، والمتمثل في نشر صورة (الفرد) مع كل خبر أو تعليق أو تصريح أو مقابلة، متناسية أنها صحف مقاومة، ينبغي أن يبقى أغلب كادرها سرياً، غير معروفة صوره لأجهزة الأمن المعادية. لقد أصبح هذا المظهر منفّراً للغاية، ويكفي التقاط أيّ عدد من أعداد هذه الصحف والمجلات بشكل عشوائي وبدون تجنٍّ، لرصد الصور المنشورة للأعضاء والقيادات والكوادر والأصدقاء، مما يذكرني بأبواب (هواة المراسلة والتعارف) في المجلات الفنية العربية، وأفضل وسيلة للتدليل على ذلك، الدراسة التطبيقية الميدانية لنماذج عشوائية من هذه المجلات، وليكن الجميع على يقين من موضوعية الطرح وعشوائية الانتقاء الذي لا يهدف إلا إلى تأصيل السلوكيات الإعلامية الموضوعية، فلا نهدف إلى المناكفة والتجريح..

● مثال جريدة فتح:

هذا النموذج العشوائي للنرجسية النجومية، سآخذه من ثلاثة أعداد من جريدة فتح، فماذا نجد؟

العدد (٣٠) الإثنين ١٨/٣/١٩٨٥):

● في الصفحة الثانية صورة للأخ قدري ـ عضو القيادة المؤقتة لحركة فتح.

● في الصفحة الثالثة صورة للأخ جابر سليمان عضو المجلس الثوري لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ـ فتح.

- في الصفحة الثالثة صورة للأخ أبو خضر، مشرف إقليم سوريا في حركة فتح.

العدد (٣١) الاثنين ١٩٨٥/٣/٢٥:

- في الصفحة الثانية، صورة للأخ أبو موسى، أمين سر القيادة المؤقتة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ـ فتح.
- في الصفحة الثالثة، صورة للأخ أبو موسى (للمرة الثانية) ومعه بعض القيادات.
- في الصفحة الثالثة أيضاً، صورة للأخ أبو موسى (للمرة الثالثة) ومعه قيادات أخرى من بينهم المقدم أبو رعد، مساعد رئيس غرفة العمليات في حركة التحرير الوطني الفلسطيني ـ فتح.
- في الصفحة الرابعة صورة للعقيد أبو خالد العملة انناطق الرسمي باسم القيادة المشتركة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ـ فتح.
- في الصفحة الخامسة صورة للعقيد أبو خالد العملة الناطق الرسمي باسم القيادة المشتركة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ـ فتح، وصورة للأخ فواز قائد معسكر الشهيد عبدالله صَيّام.
- في الصفحة السابعة، صورة للمقدم زياد الصغير، نائب أمين سر المجلس الثوري لحركة فتح.
- في الصفحة الثامنة صورة للأخ جابر سليمان عضو المجلس الثوري لحركة فتح، وصورة للأخ بسام هلسا رئيس تحرير جريدة فتح، وصورة للأخ أبو خضر مشرف إقليم سوريا في حركة فتح.
- **مثال مجلة القاعدة:**

وعند تطبيق نفس النموذج العشوائي على مجلة «القاعدة» نجد:

العدد (٤١) ١٩٨٤/١٢/٥:

● صورة الغلاف، رسم زيتي للأخ عبدالفتاح غانم، أمين سر اللجنة المركزية لجبهة التحرير الفلسطينية.

● في الصفحة الثالثة، الرسم الزيتي نفسه للاخ عبدالفتاح غانم.

● في الصفحة السادسة، صورة للأخ عبدالفتاح غانم.

● في الصفحة السابعة، صورة للأخ عبدالفتاح غانم.

● في الصفحة الثامنة، صورة للأخ عبدالفتاح غانم.

● في الصفحة التاسعة عشرة، صورة للأخ أبو عبده التونسي (مقاتل).

● في الصفحة العشرين، صورة للأخ أبو الوليد ـ يوسف قطناني، عضو القيادة المؤقتة لجبهة التحرير الفلسطينية، قائد القوات.

هذا بالإضافة للعديد من الصور لقيادات من تنظيمات أخرى، من بينها صور الدكتور سمير غوشه، والأخ قدري، والأخ نايف حواتمه، والدكتور جورج حبش.

العدد (٢) ١٩٨٥/١/٣٠:

● في الصفحة الرابعة عشرة، صورة للأخ عبدالفتاح غانم، أمين سر اللجنة المركزية لجبهة التحرير الفلسطينية.

● في الصفحة الثامنة عشرة، صورة للأخ عبدالهادي النشاش، عضو القيادة المؤقتة لجبهة التحرير الفلسطينية، مسؤول دائرة الإعلام المركزي، رئيس تحرير مجلة القاعدة.

هذا بالإضافة لصور قيادات من تنظيمات أخرى منها صورة الأخ نايف حواتمة، وصورة جماعية للأخ قدري والأخ أحمد جبريل والدكتور سمير غوشه والأخ عصام القاضي.

العدد (٩) ١٩٨٥/٣/٢٠:

- في الصفحة الثانية عشرة، صورة للأخ أبو مروان عضو القيادة المؤقتة لجبهة التحرير الفلسطينية.

- في الصفحة الثالثة عشرة، صورة جماعية يظهر فيها الأخ أبو السعيد أمين سر إقليم سوريا وبعض كوادر الجبهة.

- **مثال مجلة الهدف:**

وعند تطبيق نفس النموذج العشوائي على مجلة الهدف، نجد:

العدد (٧٥٦) ١٩٨٥/٢/٤:

- في الصفحة التاسعة عشرة، صورة للدكتور جورج حبش الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

- في الصفحة العشرين، صورة للأخ صلاح صلاح عضو المكتب السياسي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

العدد (٧٦٢) ١٩٨٥/٣/١٨:

- في الصفحة السادسة، صورة للدكتور جورج حبش الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

- في الصفحة الرابعة عشرة، صورة للأخ أبو علي مصطفى نائب الأمين العام المساعد للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

- في الصفحة الخامسة عشرة، صورة للدكتور جورج حبش، وصورة للأخ أبو ماهر اليماني، عضو المكتب السياسي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

وفي العدد صور قيادات أخرى، منها الأخ نايف حواتمة.

العدد (٧٦٥) ٨/٤/١٩٨٥:

● في الصفحة السادسة، صورة للدكتور جورج حبش.

● في الصفحة الثالثة عشرة، صورة للأخ صلاح صلاح.

● في الصفحة الثامنة عشرة، صورة للأخ أبو العبد يونس عضو المكتب السياسي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

● في الصفحة التاسعة والعشرين، صورة للدكتور جورج حبش.

وفي العدد صور قيادات أخرى منها الأخ خالد الفاهوم وياسر عرفات.

● **مثال مجلة «نضال الشعب»:**

وعند تطبيق نفس النموذج العشوائي على مجلة «نضال الشعب»، نجد:

العدد (٤٠٠) ١١/٣/١٩٨٥:

● في الصفحة الثالثة، صورة للدكتور جورج حبش.

العدد (٤٠١) ١٨/٣/١٩٨٥:

● في الصفحة الثالثة، صورة للدكتور سمير غوشه، الأمين العام لجبهة النضال الشعبي.

● في الصفحة الحادية عشرة، صورة للدكتور سمير غوشه.

العدد (٤٠٢) ١/٤/١٩٨٥:

● في الصفحة الثالثة، صورة جماعية للأمناء العامين لفصائل جبهة الإنقاذ الوطني الفلسطيني.

● في الصفحتين العاشرة والحادية عشرة، تتكرر الصورة السابقة نفسها ثلاث مرات.

● في الصفحة الثانية عشرة، تتكرر الصورة السابقة ذاتها.

● **مثال مجلة «الحرية»:**

وعند تطبيق دراسة النموذج على مجلة «الحرية»، نجد:

العدد (١١٨٠) ١٩٨٥/٣/٣:

● في الصفحة السادسة، صورة للأخ طلعت يعقوب الأمين العام لجبهة التحرير الفلسطينية.

● في الصفحة السادسة عشرة، صورة للأخ نايف حواتمة، الأمين العام للجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.

العدد (١١٨١) ١٩٨٥/٣/١٠:

● في الصفحة الثالثة، صورة للأخ نايف حواتمة.

● في الصفحة العاشرة، صورة للأخ طلعت يعقوب.

● في الصفحة الثانية عشرة، صورتان للأخ نايف حواتمة.

● في الصفحة الرابعة عشرة، صورة للدكتور جورج حبش.

● في الصفحة الخامسة عشرة، صورة للدكتور سمير غوشة، وصورة للأخ محمد زهدي النشاشيبي.

● في الصفحة الثامنة والعشرين، صورة للأخ نايف حواتمة، والأخ ياسر عبدربه الأمين العام المساعد للجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.

● في الصفحة الثانية والثلاثين، صورة للأخ محمد زهدي النشاشيبي.

وفي العدد صور لقيادات فلسطينية وعربية مختلفة.

العدد (١١٨٣) ١٩٨٥/٣/٢٤:

- في الصفحة الثالثة، صورة للأخ ياسر عبدربه.
- في الصفحة الحادية عشرة، صورة للأخ نايف حواتمة.
- في الصفحة الثانية عشرة، أربع صور جماعية يظهر فيها كلها الأخ نايف حواتمة.
- في الصفحة الثالثة عشرة، صورة للأخ ياسر عبدربه.
- في الصفحة الرابعة عشرة، صورة للأخ نايف حواتمة.
- في الصفحة الخامسة عشرة، صورة جماعية يظهر فيها الأخ نايف حواتمة والأخ أحمد جبريل والأخ عصام القاضي وقيادات أخرى.

وفي العدد صور لقيادات عديدة منها الأخ صلاح خلف.

- **مثال مجلة «فلسطين الثورة»:**

وعند تطبيق النموذج على مجلة «فلسطين الثورة» الناطقة بلسان حركة التحرير الوطني الفلسطيني ـ فتح (المجلس الثوري).

العدد (٤٦؛) ١٩٨٥/٣/١٥:

- لا يوجد في العدد أية صورة لأيّ قياديّ من تنظيم (المجلس الثوري).
- ولكن في العدد ذاته صور لقيادات من تنظيمات أخرى منها: صورة للأخ صلاح خلف (ص٢٦) وصورة للأخ ياسر عرفات (ص ٢٦)، وصورة جماعية يظهر فيها الدكتور جورج حبش ونايف حواتمة وياسر عرفات (ص ٣١)، وصورة جماعية أخرى يظهر فيها الدكتور جورج حبش، نايف حواتمة، ياسر عرفات، خالد الفاهوم، وبسام أبو شريف (ص ٣٢)، وتتكرر الصورة الجماعية ذاتها ص (٣٢) و(٣٤) و(٣٥) و(٣٦) بقياسات مختلفة، وصورة لخالد الفاهوم (ص ٣٩).

العدد (١٣٩) ١/١٢/١٩٨٤:

- لا يوجد في العدد أية صورة لأي قيادي من تنظيم (المجلس الثوري).
- ولكن في العدد ذاته عدة صور لياسر عرفات، على الغلاف، وفي ص (٣١) وص(٣٣) وص(٣٤) و(٣٥).

العدد (١٤٢) ١/٢/١٩٨٥:

- لا يوجد في العدد أية صورة لأي قيادي من تنظيم (المجلس الثوري).
- ولكن في العدد ذاته صور لياسر عرفات ص (٣٧) ولمحمود عباس (أبو مازن) ص (٣٩)، ولنايف حواتمة ص (٤٥).
- **مثال مجلة «إلى الأمام»:**

وعند دراسة النموذج مطبقاً على مجلة «إلى الأمام» نجد:

العدد (٨٧٣) ٢٦/٥/١٩٨٤:

- على الغلاف صورة للأخ أحمد جبريل الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ـ القيادة العامة.
- على الغلاف (أيضاً) صورة للأخ عصام القاضي الأمين العام لمنظمة طلائع حرب التحرير الشعبية (الصاعقة).
- على الغلاف (أيضاً) صورة للدكتور سمير غوشه الأمين العام لجبهة النضال الشعبي الفلسطيني.
- على الغلاف (أيضاً) صورة للعقيد أبو موسى، أمين سر القيادة المؤقتة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني ـ فتح.
- على الغلاف (أيضاً) صورة للأخ قدري، عضو القيادة المؤقتة لحركة فتح.

● في الصفحة (السادسة) صورة للأخ أحمد جبريل الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير الفلسطين ـ القيادة العامة.

● في الصفحة (السابعة والعشرين) صور لكل من: الأخ أحمد جبريل، الأخ عصام القاضي، الأخ سمير غوشة، العقيد أبو موسى، والأخ قدري.

● في الصفحة (الثامنة والعشرين) صورة جماعية يظهر فيها الأسماء السابقة كلها.

● في الصفحة (الثالثة والثلاثين) صورة جماعية يظهر فيها الأسماء السابقة كلها.

● في الصفحة (السادسة والثلاثين) صورة جماعية يظهر فيها الأسماء السابقة كلها.

● في الصفحة (الثامنة والثلاثين) صورة جماعية يظهر فيها الأسماء السابقة كلها.

● في الصفحة (التاسعة والثلاثين) صورة جماعية يظهر فيها الأسماء السابقة كلها.

العدد (٩٠٢) ٢٩/١٢/١٩٨٤:

● في الصفحة الثامنة صورة للأخ أحمد جبريل الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير فلسطيني ـ القيادة العامة.

● في الصفحة العاشرة صورة للأخ أحمد جبريل.

● في الصفحة الثالثة عشرة صورة للأخ أحمد جبريل.

● في الصفحة الرابعة عشرة صورة للأخ أحمد جبريل.

● في الصفحة السادسة عشرة صورة للأخ عصام القاضي.

● في الصفحة التاسعة عشرة صورة للدكتور سمير غوشة.

● في الصفحة الثانية والعشرين صورة للأخ عبد المحسن أبو ميزر.

● في الصفحة الرابعة والعشرين صورة للأخ طلال ناجي الأمين العام المساعد للجبهة

الشعبية لتحرير فلسطين ـ القيادة العامة.

● في الصفحة الخامسة والعشرين صورة للأخ قدري.

● في الصفحة السادسة والعشرين صورة للأخ محمد خليفة.

● في الصفحة الثامنة والعشرين صورة للأخ طلال ناجي.

● في الصفحة الثلاثين صورة للأخ أبو ماهر اليماني.

● في الصفحة الثانية والثلاثين صورة للأخ طلال ناجي.

● **مثال مجلة «الطلائع»:**

وعند دراسة النموذ مطبقاً على مجلة «الطلائع»، نجد:

العدد (٧٣١) ١٩٨٥/٣/٢٦:

● في الصفحة الثامنة صورة للأخ عصام القاضي أمين سر طلائع حرب التحرير الشعبية ـ قوات الصاعقة.

● في الصفحة التاسعة صورة يظهر فيها الأخ عصام القاضي.

العدد (٧١٧) ١٩٨٤/١٢/١٨:

● في الصفحة السادسة صورة للأخ عصام القاضي.

● في الصفحة السادسة صورة للأخ محمد خليفة.

● في الصفحة السادسة صورة للأخ محمد عبدالعال عضو القيادة العامة لقوات الصاعقة.

● في الصفحة السابعة صورة جماعية، يظهر فيها الأخ عصام القاضي، والدكتور سمير غوشة.

● في الصفحة السابعة صورة للدكتور جورج حبش.

وفي العدد صور لقيادات أخرى منها: ياسر عرفات وصلاح خلف وفاروق القدومي.

العدد (٧٢٣) ١٩٨٥/١/٢٩:

● في الصفحة الثامنة صورة للأخ فرحان أبو الهيجاء رئيس دائرة الإعلام في منظمة طلائع حرب التحرير الشعبية - قوات الصاعقة.

● **مثال مجلة «فلسطين الثورة» فتح - عرفات:**

وعند دراسة النموذج مطبقاً على مجلة «فلسطين الثورة» التي تصدر باسم حركة فتح - عرفات نجد:

العدد (٥٤٠) ١٩٨٥/١/١٢:

● على الغلاف صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.

● في الصفحة السادسة صورة الأخ ياسر عرفات، وصورة الأخ أبو مازن وصورة الأخ أبو العباس.

● في الصفحة السابعة صورة للأخ صلاح خلف.

● في الصفحة الثامنة صورة للأخ ياسر عرفات.

● في الصفحة الحادية عشرة صورة للأخ صخر أبو نزار سفير منظمة التحرير في موسكو.

● في الصفحة السابعة والعشرين صورة للأخ ياسر عرفات بحجم صفحة كاملة ملونة.

● في الصفحة الثامنة والعشرين صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات، وصورة أخرى يظهر فيها الأخ ياسر عرفات، وصورة ثالثة يظهر فيها الإخوة: ياسر عرفات وخليل الوزير وصلاح خلف وآخرون.

- في الصفحة التاسعة والعشرين صورة يظهر فيها الإخوة: صلاح خلف وياسر عرفات وخليل الوزير، وفي الصفحة نفسها صورة ثانية يظهر فيها الإخوة أنفسهم، وصورة ثالثة كذلك.

- في الصفحة الثلاثين صورة جماعية يظهر فيها الإخوة: ياسر عرفات، خليل الوزير، صلاح خلف، وفي الصفحة ذاتها صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات، وصورة للأخ عباس زكي ممثل منظمة التحرير في عدن.

- في الصفحة الحادية والثلاثين صورة جماعية يظهر فيها: الإخوة خليل الوزير وعبدالحميد السايح وصلاح خلف وياسر عرفات وسليم الزعنون، وفي الصفحة أيضاً صورة يظهر فيها ياسر عرفات، وصورة ثالثة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.

- في الصفحة الثانية والثلاثين صورة للأخ ياسر عرفات، وأعلى الصفحة صورة للأخ ياسر عرفات، وفي الصفحة كذلك ثلاث صور جماعية يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.

- في الصفحة الحادية والخمسين صورة للأخ عبدالرحيم أحمد الأمين العام لجبهة التحرير العربية.

- في الصفحة الثالثة والخمسين صورة للأخ أبو العباس.

العدد (٥٣٣) ١٧/١١/١٩٨٤:

- في الصفحة الثالثة صورة للأخ ياسر عرفات وصورة للأخ فاروق قدومي.

- في الصفحة الأربعين صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.

- في الصفحة الثانية والخمسين صورة للأخ ياسر عرفات وصورة للأخ فاروق قدومي.

- في الصفحة الرابعة والخمسين صورة للأخ نايف حواتمة وصورة للدكتور جورج حبش.

العدد (٤٥٦) ٢٢/٢/١٩٨٥:

- في الصفحة الثالثة صورة للأخ ياسر عرفات.
- في الصفحة السابعة صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.
- في الصفحة التاسعة والعشرين صورة للأخ ياسر عرفات بحجم الصفحة وملونة.
- في الصفحة الثلاثين صورة يظهر فيها الأخ ياسر عرفات ومجموعة من القيادات العسكرية الفلسطينية، وفيها كذلك صورة ثانية يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.
- في الصفحة الثالثة والثلاثين يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.
- في الصفحة الرابعة والثلاثين يظهر فيها الأخ ياسر عرفات.
- **التحليل والاستنتاج:**

إن تقديم النماذج السابقة من تسع مجلات فلسطينية، بواقع ثلاثة أعداد من كل مجلة، أي (٢٧) عينة، تكفي لأن تكون ميدان دراسة تطبيقية، نحلل من خلالها أسلوب هذه المجلات ومنهجها في التعامل مع الحدث والشخصية الفلسطينية، وصولاً إلى استنتاج السمات العامة التي أصبحت تحدد معالم شخصية هذه المجلات. وسوف ندرس هذه السمات عبر العناوين الأساسية لها، وأهمها:

(أ) عبادة الفرد:

يلاحظ من دراسة هذه العينات أن هذه المجلات، قد كرست خلال السنوات السابقة، نهجاً يتنافى تماماً مع طبيعة الأداة الثورية التي تصدر عنها هذه المجلات، فأداة الثورة دائماً هي القيادة الجماعية التي ترفض نهج تكريس عبادة الفرد، وهذه العبادة، تتكرس في أغلب دول العالم الثالث بوسائط عديدة، أطلق عليها البعض اسم (صناعة الديكتاتور)، وإذا كان إيماننا بأن هذه الصفة لا تنطبق على أغلب قيادات المقاومة، فإن هذا لا ينفي تشريح هذه الظاهرة الفردية التي تكرست في أوساط المقاومة الفلسطينية عبر هذا التركيز المستمر على قيادات الصف الأول، سواء بنشر الصورة أو الخبر أو المقابلة، وفي أحيان عديدة، بدون مبرر موضوعي.. فكيف يستسيغ العقل

والمنطق أن ينشر للأخ عبدالفتاح غانم خمس صور في العدد (٤١) من مجلة «القاعدة»، أو ثلاث صور للعقيد أبو موسى في العدد (٣١) من جريدة «فتح»، أو أربع صور لكافة الأمناء العامين لفصائل جبهة الإنقاذ الوطني الفلسطيني في عدد (٤٠٢) من مجلة «نضال الشعب»، أو سبع صور للأخ نايف حواتمة في العدد (١١٨٣) من مجلة «الحرية»، اثنتان منها فرديتان، وأربع ضمن صور جماعية، أو ثماني صور للأخ أحمد جبريل، ثلاث منها فردية، وخمس ضمن صور جماعية، أو أربع صور فردية لياسر عرفات، وثماني صور ضمن صور جماعية في العدد (٥٤٠) من مجلة «فلسطين الثورة»...، إلخ. إن هذا التركيز على الفرد أدى إلى أن يصبح هتافاً شهيراً من هتافات أشبال فصائل المقاومة وكوادرها هو الهتاف القائل:

- بالروح بالدم نفديك يا أبو عمار.

أو - بالروح بالدم نفديك يا حكيم.

أو - بالروح بالدم نفديك يا ابو خالد.

أو - بالروم بالدم نفديك يا نايف...، إلخ كافة الأمناء العامين لفصائل المقاومة، وهو هتاف كان وما يزال يتكرر في المناسبات كافة. إن هذا النهج وما يستتبعه من سلوكيات، يتناقض تماماً مع السلوك الثوري الذي تكون فيه الأولويات دائماً للشعب والأرض وليس الفرد الذي تمت صناعته - في أغلب الأحيان - بشكل قسري. إن عبادة الفرد هذه، تقابل في أغلب الحالات - الجماهيرية بالذات - باستهجان كبير، لأنها كرست الفردية والمظهرية، ووضعت الفرد في اعتبار يفوق الوطن والقضية.

(ب) انعدام الحس الأمني:

إن دراسة العينات السابقة من صحف المقاومة ومجلاتها، تضع اليد على مسألة خطيرة، لا نبالغ إذا قلنا إنها من أخطر المسائل التي تدلّل على تعلق غالبية القيادات والكوادر بالمظهرية النجومية الفارغة المخلّة بأمن الثورة، لأنها تعطي أجهزة الأمن المعادية معلومات مجانية عن قيادات المقاومة وكادرها العسكري. من الممكن أن يجد المرء مبرراً لنشر صور شخصية سياسية باتت رمزاً معروفاً في الساحتين العربية

والدولية، كالدكتور جورج حبش، ولكن ليس بالإفراط النجومي الذي لاحظناه، إلا أن المرء لا يمكنه أن يستوعب مبرراً لنشر الأسماء الحقيقية والحركية والصور الشخصية العادية والملونة، وبكافة (البوزات) كما يقولون في عالم التصوير، للقيادات العسكرية والأمنية، كما لاحظنا في العينات السابقة التي استعرضناها، ومنها:

- صورة العقيد أبو موسى، أمين سر القيادة المؤقتة لحركة التحرير الوطني الفلسطيني - فتح، والقائد العسكري للقوات الفلسطينية، كما أعلن سابقاً.
- صورة العقيد أبو خالد العملة، الناطق الرسمي باسم القيادة المشتركة، وأحد الكوادر العسكرية المتقدمة.
- صورة المقدم زياد الصغير، مسؤول عسكري، ونائب أمين سر المجلس الثوري لحركة فتح.
- صورة المقدم أبو رعد، مسؤول عسكري، ومساعد رئيس غرفة العمليات في حركة التحرير الوطني الفلسطيني - فتح.
- صورة الأخ فواز، قائد معسكر الشهيد عبدالله صيام...، إلخ. هذه الأمثلة العديدة، التي تقدم أسماء وصور ومناصب القيادات العسكرية لأجهزة العدو، مجاناً وبدون تعب.

ما مبرر ذلك؟ ولماذا لا تحتج هذه القيادات العسكرية على النشر اليومي المتكرر لصورها؟ لا مبرر لذلك سوى التربية الاستعراضية التي تعودوا وتربوا عليها، وترسخ الرغبة النجومية لديهم، فوضعوها فوق الاعتبارات الثورية، وأمن الثورة.

(ج) الإعداد المبكر المقصود للنجوم:

على غرار إعداد النجوم في الوسط الفني العربي والهوليودي، حيث توضع خطة، وميزانية دعائية خاصة لكل فنان، كذلك ففي هذه الصحف والمجلات، يبدأ الإعداد النجومي للعناصر والكوادر مبكراً. لذلك يبدأ نشر الصور الشخصية للعناصر الصغيرة مهما كان وضعها التنظيمي، سواء من الصف الثاني أو الثالث عشر، ويبدأ نشر تصريحاتها(!) وأقوالها(!) مدعمة بالصور، وكأن هذا التصريح أو القول مما يجب

توثيقه، لأنه أثر في تطورات القضية والثورة. وفي هذا السياق، تصدمنا صور وتصريحات وأقوال وأعمال، هذا الصف من العناصر والكوادر، ومنها في الأمثلة التي استعرضناها:

- صورة الأخ جابر سليمان عضو المجلس الثوري لحركة فتح.
- صورة الأخ أبو خضر مشرف إقليم سوريا في حركة فتح.
- صورة الأخ عبدالهادي النشاش، رئيس تحرير مجلة «القاعدة».
- صورة الأخ أبو مروان عضو القيادة المؤقتة لجبهة التحرير الفلسطينية.
- صورة الأخ أبو السعيد أمين سر إقليم سوريا في جبهة التحرير الفلسطينية...، إلخ هذه الأسماء التي مرت بنا.

إن نشر صور وأسماء وتصريحات وأقوال هؤلاء الإخوة - مع احترامنا الشخصي لهم - يدل على الأسلوب السائد، في كيفية إعداد النجوم في صحف المقاومة، لأنني لم أجد مبرراً ذاتياً أو موضوعياً لنشر هذه الصور وما رافقها، سوى المفهوم السائد، الذي يتعامل مع هذه الصحف كإقطاعية خاصة، وبالتالي فإن كل من له علاقة بالتنظيم، يجب أن يأخذ حقه من النجومية، سواء كان عسكرياً من الصف الأول يجب بقاء اسمه وصورته سرية للغاية، أو من الصف الثالث وما بعده، كالأسماء التي استعرضناها أو مقاتل عادي، كصورة المقاتل أبو عبده التونسي في العدد (٤١) من مجلة «القاعدة».

٣ - مافيا الثقافة:

كغيرها من الصحف والمجلات العربية، لا تخلو أية مجلة من مجلات المقاومة من الصفحات المخصصة للأدب والفن والثقافة. وهذه الصفحات يفترض أن تكون من أرقى مثيلاتها في الصحف العربية، إلا أن دراستها وتتبعها بدقة وموضوعية يثبت عكس ذلك، ويدلل على أن هذه الصفحات لم تتحرر أيضاً من الصفات المظهرية السلبية التي عددناها سابقاً، وقد أسهمت هذه الصفات - تطبيقاً على الصفحات الثقافية - في انحطاط مستوى الإبداع الفلسطيني، والنقاش النقدي كذلك، مما جعل هذه الصحف والمجلات

تشكل جناية كبيرة على الثقافةالفلسطينية، وفي هذا المجال، نتوقف عند المظاهر السلبية التالية:

١ ـ فرض الأسماء عنوة:

لما كان كل تنظيم أو فصيل فلسطيني، صغيراً كان أم كبيراً، جديداً أم قديماً، جماهيرياً أم مغلقاً، يمتلك صحيفة أو مجلة على الأقل، فقد أصبحت الصفحات الثقافية في هذه الصحف والمجلات حقلاً مفتوحاً بدون رقيب، وبدون أية شروط إبداعية أو موضوعية، لكتّاب التنظيم وصحفيّيه وأصدقائهم. وقد أدى ذلك إلى إتاحة الفرص يومياً وأسبوعياً لـ (مافيا) التنظيم وأصدقائها، لنشر كل ما يكتبون، مهما كان مستواه، في الشعر والقصة والرواية والنقد، وإذا بنا ـ ومنذ ما يزيد على (١٥) عاماً ـ نقرأ يومياً وأسبوعياً في كل صحيفة ومجلة لعدد محدَّد من الكتَّاب والصحفيين، لا نقرأ لهم في الصحف والمجلات الأخرى، وقد أدى هذا التكرار اليومي والأسبوعي على مرّ السنوات السابقة إلى فرض أسماء كتاب وصحفيين عنوة وبشكل قسري، دون أن يقدموا كتابات ذات مستوى، تؤهلهم للانتشار الحالي الذي يتمتعون به في الساحة الأدبية والثقافية، آخذين في الاعتبار الحقيقي أنه انتشار شكلي، لا يعدو معرفة الاسم فقط، لأن أغلبهم لم يقدم إبداعاً أو نقداً سيحفظ له في الذاكرة الأدبية، لذلك فإن مجرد عدم تكرار هذه الأسماء في مجلاتها وصحفها، سيؤدي بها إلى عالم النسيان. والجدير بالملاحظة أن أغلب هذه الكتابات في مجلة أو صحيفة تنظيمه، لا يمكن الموافقة على نشرها في مجلة تنظيم آخر، لأن هذه الصفحات مفتوحة فقط لكتاب التنظيم وصحفييه، مهما كانت مستويات هذه الأسماء...

إن هذا الفرض القسري للأسماء في الساحة الثقافية الفلسطينية، أعطى هذه الساحة عشرات الأسماء التي لم تقدم شيئاً ذا مستوى، ورغم ذلك فهي أسماء متداولة في عالم الشعر والقصة والرواية والنقد، رغم أنف الجميع، وتراكم نتاجات هؤلاء على مرِّ السنوات الماضية، كان من الأسباب الرئيسية في تدهور مستوى الثقافة الفلسطينية الحالية.

٢ ـ انحطاط مستوى الحوار والنقاش:

في سنوات سابقة، تصل إلى الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن، أسّس الجيل السابق مسألة مهمة، هي الحوار والنقاش العلني على صفحات الجرائد والمجلات، في موضوعات السياسة والثقافة، وكان النقاش يدور عنيفاً محتدماً على صفحات (الثقافة) و(الرسالة) المصريتين بين جيل العمالقة أمثال: طه حسين والعقاد والشيخ علي عبدالرازق ولطفي السيد وآخرين، ولأن هذا الحوار كان موضوعياً، يهدف إلى تفنيد الرأي الآخر وصولاً إلى الحقيقة، نجد أن مسائل النقاش ما زالت تعيش حتى اليوم، بعد أن كتب حولها أكثر من كتاب، ويستطيع الباحث أن يجمع بين دفتي ما يزيد على خمسة كتب، ما دار من نقاش وحوار حول كتابي (في الأدب الجاهلي) للدكتور طه حسين و(الخلافة الإسلامية) للشيخ علي عبدالرازق. وقد حظيت المكتبة العربية بعدة كتب حول المعارك الأدبية التي دارت في الصحافة الأدبية والسياسية العربية. لقد وجد الحوار والنقاش أساساً لتفنيد الرأي الآخر، ولبيان الحقيقة الموضوعية.

ومع ظهور المقاومة الفلسطينية عام ١٩٦٥، بدات الصحف والمجلات الفلسطينية في الصدور، وتربو الآن في مجملها عن خمسين صحيفة ومجلة، ما توقف منها وما يزال مستمراً في صدوره. وكان الانطباع السائد من البداية، أن هذه الصحف والمجلات لا بد أن تكون مختلفة عن مثيلاتها العربية، لأن صدورها عن فصائل مقاومة، سيجعل مساحة الديمقراطية المتوفرة فيها أفضل من غيرها، لأن ثورة تعاني القمع والقهر في كل الساحات العربية، لن تصادر رأياً أو فكراً. ولكن ـ بالتدريج ـ تحولت أغلب هذه الصحف والمجلات إلى مطبوعات تنظيمية، همها الأساسي التعبير عن وجهة نظر التنظيم مهما كانت، وتفنيد وجهات النظر المضادة، وانغلقت في الغالب على كتاب التنظيم وأصدقائه، مغلقة صفحاتها أمام وجهات النظر والأقلام الأخرى. ومع تراكم هذه الأمور، وأمور أخرى، نجد أنفسنا اليوم أمام فهم غريب وخطير، مفاده أن الديمقراطية تعني أن يكتب الفرد ما يريد، وبالطريقة التي يحب، وبالاسلوب الذي يرضي نفسيته، مريضة كانت أم سليمة، والجدير بالملاحظة أن كتّاب التنظيم وأصدقاءه، لا يستطيعون نشر أغلب كتاباتهم هذه، في صحف ومجلات أخرى. وقد أدّت

هذه الحالة في التطبيق العملي إلى انعدام الضوابط والمقاييس المهنية، خصوصاً وأن أغلب رؤساء التحرير ومدرائه وسكرتيريه، كانوا ـ وما يزالون ـ من أعضاء التنظيم وأصدقائه، الذين لا علاقة لهم بالصحافة، وشرف المهنة، فأصبحت صفحات هذه الجرائد والمجلات حقولاً إقطاعية لهم، يسرحون فيها كما يريدون، يكتبون ويشتمون ويجرّحون، دون أي ضوابط أخلاقية أو مهنية. هذه الحالة عموماً، أوصلتنا إلى انحطاط مستوى الحوار والنقاش السائدين في الصحافة الفلسطينية، إنحطاط جعل الغالب على هذا الحوار تبادل التهم بالخيانة والعمالة والجاسوسية. أما في ميدان الثقافة، فأصبح من حق أي مبتدىء تقييم ما يريد كما يريد رغم عدم معرفته بأصول النقد وموسوعيته، لذلك تدور أغلب هذه الأحكام في سياق المجاملة والشللية، دون اعتبار لأي ضوابط، سوى تبادل المنفعة والنجومية. وفي الشهور الأخيرة، نشرت كتابات في أكثر من صحيفة ومجلة فلسطينية، أوصلت مستوى الحوار والنقاش إلى انحطاط لا مثيل له:

- في الميدان السياسي، أصبح من السهل الشتم وتبادل التهم بالعمالة والخيانة، بدلاً من تفنيد الآراء وطرح نقيضها العلمي الموضوعي.
- في الميدان الثقافي، أصبح الردح والسباب الشخصي، هما السائدان، بدلاً من الدراسة النقدية العلمية.

وفي النتيجة، نجد أنفسنا أمام حالة غريبة، لا تشرف هذه المجلات، ولا كتّابها، وما ينشر في هذه الصحف، لا يمكن نشره في صحيفة مقاومة أخرى، أو مجلات عربية.

لقد أدّت تلك الظواهر في عمومها، إلى تخلّف صحف المقاومة ومجلاتها، وإلى تقوقعها لتصبح نشرات حزبية مغلقة، لا علاقة لها بالجماهير ففقدت تأثيرها وفاعليتها، ويستدلّ على ذلك من تكدّسها في المخازن، إذ لا حرص لدى الجماهير من أجل تتبعها ورصد ما فيها، لأن العلاقة بين الطرفين مقطوعة أو محدودة، وهي لا تقدم خدمة للجماهير في أغلب الحالات، لأنها تعبر عموماً عن مناكفات تنظيمية بعيدة عن مصلحة الجماهير الأساسية.

تعريفات:

١ ـ جريد (فتح)، كانت تصدر في الاردن قبل عام ١٩٧٠ عن حركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح). وبعد الإطاحة بجماعة (أبو صالح) من المنشقين، أعاد المنشقون إصدارها لتعبر عن رأي من تبقى منهم، وهم جماعة (أبو خالد العملة ـ الياس شوفاني).

٢ ـ مجلة (القاعدة)، كانت تصدر في بيروت قبل عام ١٩٨٢ عن جبهة التحرير الفلسطينية. وبعد انشقاق عبدالفتاح غانم، أعاد إصدارها في دمشق لتعبر عن رأي جماعته.

٣ ـ مجلة (الهدف) الناطقة بلسان الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

٤ ـ مجلة (نضال الشعب) الناطقة بلسان جبهة النضال الشعبي الفلسطيني.

٥ ـ مجلة (الحرية) الناطقة بلسان الـجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.

٦ ـ مجلة (فلسطين الثورة) هناك مجلتان بهذا الاسم، واحدة تصدر في قبرص تعبر عن وجهة نظر حركة فتح ـ عرفات، وأخرى عن وجهة نظر فتح ـ المجلس الثوري (أبو نضال).

٧ ـ مجلة (إلى الامام) الناطقة بلسان الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ـ القيادة العامة.

٨ ـ مجلة (الطلائع) الناطقة بلسان طلائع حرب التحرير الشعبية ـ قوات الصاعقة.

علاقة المبدع مع الانتفاضة خارجية وليست تفاعلاً من الداخل الخاص(☆)

أود في البداية التفريق بين نوعين من الكتابة حول موضوع الانتفاضة الفلسطينية العظيمة، الاول هو الكتابة السياسية بكل انواعها. من تغطية حديثة، وتعليق وتحليل، وتوثيق وتصنيف. هذا النوع لم يتراجع. لانه يتعامل مع الانتفاضة كموضوع سياسي مثل تعامله مع اي حدث اخر حيث ان الكتابة لا تتوقف حتى مع توقف الحدث. حيث تستمر الكتابة طالما أن هذا الحدث صالح للتقليب والتحليل، بدليل ظهور كتابات جديدة دائماً عن ثورة ١٩٣٦ وغيرها من موضوعات النضال الفلسطيني. أما الكتابة الثانية، فهي الكتابة الابداعيةنثرا او شعراً، عبر كل فنون الادب والابداع،

(☆) نشرت هذه الدراسة في مجلة «الهدف»، ١٢/٣/١٩٨٩.

وهي المقصودة بالحديث في هذا الاستطلاع. لبحث مسالة تراجعها وعدم مواكبتها للحدث النضالي العظيم المتمثل في الانتفاضة الشعبية في فلسطين المحتلة.

إن التحليل العلمي الموضوعي لهذه الانتفاضة ـ كما أرى ـ يعتبرها محطة نوعية في مجرى النضال الوطني الفلسطيني، تتمثل هذه المحطة النوعية في انتقال مركز الثقل في هذا النضال من خارج الوطن المحتل الى داخله، وهذه النقلة اجابت على تساؤل طالما رددته مصادر مختلفة لاغراض متنوعة. وهو أين الشعب الفلسطيني في داخل فلسطين المحتلة؟ جاءت هذه الانتفاضة الشعبية لتجيب على هذا التساؤل معلنة ان الشعب الفلسطيني في الداخل، يرفض الاحتلال. وأنه لا بديل عن الاستقلال وحق تقرير المصير والعودة. ووصولاً الى هذه الاهداف، تطورت أساليب هذه الانتفاضة في مواجهة العدو. مستغلة كل الوسائل المتاحة ومنها (الحجر) حيث أصبح هذا الحجر هو علامتها المميزة، دلالة على شعب أعزل يواجه اعتى قوات الظلم والقمع والاحتلال الى الحد الذي جعل اقرب اصدقاء العدو وحلفائه ينتقدون ممارساته الفاشية التي فضحت كل ادعاءاته الحضارية، وأكاذيبه حول حقوق الانسان والحريات الديمقراطية المتوفرة في كيانه العنصري الاستيطاني.

هذا التصور يقودنا للحديث عن علاقة الكتاب والمبدعين بهذا الحدث ـ الثورة. لنبحث كيف كان تعاملهم معه عند انطلاقته، وكيف تطور، ثم كيف أصبح الان؟ بداية نرى ان الكتاب والمبدعين فوجئوا باندلاع الانتفاضة، بنفس مستوى مفاجأة القيادات السياسية، لذلك وقفوا موقف المندهش الذي كان الزمن العربي قد اصابه بمسحة كثيفة من اليأس والاحباط وقد استمر هذا الاندهاش اياماً طويلة عجزوا خلالها عن التعبير عن هذا الكم العظيم من التحدي والصدام مع العدو، إذ كان حجم المفاجأة عظيماً، اضطرهم الى اعادة النظر في العديد من مسلمات الامر الواقع التي رسختها السياسات العربية، وأحياناً الفلسطينية، ومع تعاظم مد الانتفاضة، وشمولها عموم الاراضي الفلسطينية المحتلة، أدرك الكتاب والمبدعون، أنهم أمام حدث نوعي لم يألفوه من قبل، فكان تعاطيهم الاول ـ شعراً ونثراً ـ مجرد تعظيم سطحي للانتفاضة وفي الوقت ذاته هجوم وتعرية للعدو الصهيوني الفاشي وأساليبه النازية، وفي الجانب

الاعلامي، شهدت البداية حماساً اعلامياً، انعكس على كل وسائل الاعلام العربي والفلسطيني فالصحف والمجلات والاذاعات المرئية والمسموعة، تسابقت نحو التغطية الاعلامية، بشكل جعل الانتفاضة مادة اساسية تفرد لها الصفحات الخاصة والصور والتحقيقات، وساعات عديدة من البث المسموع والمرئي، أما وسائل الاعلام الفلسطينية، فقد افردت نشرات خاصة بها، اضافة الى مجلاتها الاسبوعية والدورية، وقد عرفت دمشق وحدها أربعاً من هذه النشرات الخاصة، من يومية واسبوعية وبعد مرور اسابيع قليلة، فتر الحماس، وتوقفت هذه النشرات جميعا.

ومع استمرار الانتفاضة وتعاظمها استمر التعبير الابداعي المتنوع ـ شعراً ونثراً ـ حيث تجمع منه كم وفير، لاحظت عليه مايلي:

١ ـ لقد تعامل هذا الابداع مع الانتفاضة العظيمة تعاملاً سطحياً خارجياً، اذ انصب التعبير والاعجاب على مادة جامدة اسمها (الحجر) وما يتفرع عنه ويواكبه، وكأن هذا الحجر مادة هلامية اسقطتها قوى مجهولة، وأعني ان التعبير الابداعي ـ في أغلبه ـ لم ينظر الى القوة الشعبية الجماهيرية التي تجمع الحجر وتطارد العدو به، والتي هي مصدر التحدي واستمرار الانتفاضة. فيما عدا قصائد قليلة التفتت الى البحر الجماهيري الذي يحتضن الانتفاضة، ويغذيها بالعنصر البشري الذي هو اساس استمراريتها طوال الخمسة عشر شهراً الماضية.

٢ ـ لقد عاد بعض المبدعين، مع هذه الانتفاضة الشعبية العظيمة الى اجترار افكارهم ومفرداتهم السابقة نفسها، وهي الافكار والمفردات التي فقدت فعاليتها وتأثيرها من كثرة استعمالها وتكرارها، فجاءت اشعارهم في عام ١٩٨٨ في الانتفاضة العظيمة هي ذات القصائد التي قالوها قبل عشرين عاماً حول القمع العربي، والفساد السياسي، بنفس التعبيرات والمفردات مضافة اليها بتكرار ممل ساذج مفردة (الحجر) واشتقاقاتها ومترادفاتها، وأخص بالذكر قصائد نزار قباني التي لو حذفت منها بعض المفردات لما تميزت عن قصائده السياسية طوال العشرين عاماً الماضية.

استمرت الانتفاضة الشعبية في الصعود والتعاظم، مبتكرة كل يوم اساليب جديدة

لمواجهة العدو الصهيوني، ومقدمة عشرات الشهداء ومئات الجرحى وآلاف المعتقلين ورغم هذا الزخم النضالي المتصاعد بوضوح، والشامل لكافة قطاعات الشعب في فلسطين المحتلة، يشهد الابداع العربي تراجعاً عن مواكبة هذا الصعود، والتعبير عن العناصر الجديدة التي طرحها وهذا التراجع يعود في رأيي الى عاملين:

١ ـ الانفعال لدى الكتاب والمبدعين بالانتفاضة، جاء انفعالاً خارجياً، نتيجة الاغتراب النفسي والوجداني الذي لم ينتج عنه معايشة حقيقية عميقة للثورة المتفجرة في الوطن المحتل وفيما عدا قصائد قليلة اخص منها اشعار خالد محادين وابراهيم نصر الله في الاردن، فان غالبية ما قيل وكتب، كان مجرد مجاراة عرضية سطحية.

٢ ـ الحصار العربي الرسمي لاي ردود فعل جماهيرية عربية مؤيدة للانتفاضة، جعل الانتفاضة في الشوارع العربية مجرد خبر في نشرة الاخبار، يتراجع حسب أهمية الاخبار اليومية، وكم هو محزن وبائس ان يأتي خبر هذه الانتفاضة العظيمة لاحقاً لاخبار سفر الملوك والرؤساء واستقبالاتهم في كل الاذاعات العربية المسموعة والمرئية. هذا الحصار الرسمي لاخبار الانتفاضة وتفاعلاتها الداخلية في الاقطار العربية، أضيف في أغلب الحالات على الاغتراب النفسي للمبدعين، ليجعل الاهتمام الخاص بالانتفاضة، يتراجع حسب الحاحه اليومي، على نفسه وفي الشارع فنتج عنه تراجعاً في كمية الابداع وسطحية في كيفه.

٣ ـ ابتعاد غالبية الكتاب والمبدعين عن المعايشة الفعلية لنضالات الشعب الفلسطيني اليومية، وتفاصيل صدامهم وتحديهم للعدو، نتج عنه اعتقادهم أن هذه الانتفاضة مجرد هبة طارئة مؤقتة فجاء الانفعال بها، والتعبير الابداعي عنها، طارئاً سريعاً عجولاً، بدليل عشرات القصائد والقصص السطحية التي لا علاقة لها بالانتفاضة، وروحها وشعبها، سوى استعمالها وتكرارها لمفردة (الحجر) ونتيجة هذا المفهوم الخاطىء لطبيعة الانتفاضة، وآلية عملها الصدامي اليومي، تسابق الشعراء والقصاصون ليكتب الواحد منهم قبل غيره مخافة ان تتوقف هذه الهبة كما قدروا فيفوتهم شرف الكتابة حتى كتاب المسرحية وممثلوها، لم يلامسوا من الانتفاضة سوى

قشرتها الخارجية وركضاً وراء المشاركة في معمعة الكتابة قبل توقف الحدث، كانت المسرحية المشتركة للفنانين العرب (وا قدساه)، فجاءت سطحية ومقحمة، لا علاقة لها بعظمة الانتفاضة وشعبها.

لو كان الكتاب والمبدعون، يدركون سياسياً ونضالياً ان هذه الانتفاضة كما عبّرت عن نفسها منذ ايامها الاولى محطة نوعية جديدة وخاصة في مجرى النضال الفلسطيني وان هذا يعني ان لها استمراريتها الطويلة المؤثرة الفاعلة عبر ابتكارها لاساليب يومية للمواجهة والصمود، لما تسابقوا هذا التسابق السطحي الهامشي التعبير في غالبيته ولأختزنوا كل تفاصيلها اليومية في نفوسهم، وعايشوا بطولاتها في الميادين كافة، الى ان تتجذر في وجدانهم على شكل خاصية جماهيرية دائمة وثابتة، مما ينتج عنه استمرار التعبير الابداعي ـ شعراً أو نثراً ـ في أعمال ناضجة معبرة، تعبيراً يواكب بطولات الانتفاضة وصمودها، لكون هذا الفعل النضالي أصبح جزءاً من نفسية الكاتب والمبدع، وليس حدثاً خارجياً، انفعل معه مرة فكتب قصيدة أو قصة ثم توقف كما نلاحظ الان.

إن المسألة ـ كما أرى ـ لها علاقة بنظرة المبدع وفهمه السياسي للحدث ونوعية المعايشة والمعاناة التي يختزنها، وهذا لا يعني ان يكون كل الكتاب والمبدعين هناك بين شعب فلسطين المحتلة المنتفض، كي يصلوا الى المستوى المطلوب من الفهم والمعايشة والمعاناة بدليل أن قصائد بعض من هم خارج الوطن المحتل جاءت افضل من قصائد بعض من هم داخله، ولكن معايشة الحدث تعني استمرار الاطلاع على تفاصيله اليومية العديدة، والمستجدات التي يطرحها الحدث كل ساعة، واختزان هذه التفاصيل في وجدانه، مضافة الى شريط طويل من تاريخ هذا الشعب الذي لم يتوقف عن تقديم التضحيات والشهداء طوال ما يزيد على سبعين عاماً في ملحمة بطولية هي الاطول في تاريخ العرب الحديث ان دور المبدع ينبغي ان يتجلى في قدرته على نقل هذه البطولات لجماهير شعبه لتصبح حية معاشة، تنعكس بعد ذلك في فعل جماهيري لرفد الانتفاضة ودعم استمراريتها، لان قصيدة او قصة تعبر تعبيرا سطحياً مقطوعاً عن حركة الجماهير ازاء هذه الانتفاضة، لن يكون لها فاعلية وتأثير في أية أوساط فهي

مجرد لحظة انفعالية تنتهي بانتهاء قراءتها او القائها. بعيداً عن استمرار تأثيرها. ان المبدع العربي بحاجة الى اعادة نظر في عموم تعبيراته الابداعية المتعلقة بنضالات الجماهير العربية، وأهمها نضالات الانتفاضة العظيمة، وهذا يقود الى ضرورة الكف عن التعبير ابداعياً فقط عن المسموح به رسمياً لان هذا يفقد ابداعه أية فاعلية ودور ينبغي على المبدع أن يلتقط الخاص من حركة الجماهير ليحوله عملاً ابداعياً له استمرارية التأثير، كما فعلت أعمال عديدة في زمانها، وبعد زمانها، كرواية (الام) لجوركي وغيرها.

رواية القضية الفلسطينية(☆)

يؤكد العديد من النقاد والدارسين ان فن الرواية، يمتاز عن غيره من الفنون الأدبية الاخرى، بأنه الفن القادر على التطور ومواكبة التحولات الكبرى، خاصة في مجال تسجيل الاحداث ذات الاهمية في تاريخ الشعوب والافراد، لأنه الفن القادر على الغوص في اعماق الذات الفردية والجماعية، بعكس الشعر ـ القصيدة ـ الذي هو فن التعبير عن (لحظة) وجدانية، سواء كانت ذات ايقاع فردي او جماعي، وهذا ينطبق خاصة على الشعر الغنائي الذي ينتمي اليه الشعر العربي في مجمله، لذلك أعتبر فن الرواية من الفنون الصعبة التي لا تنفع فيها الموهبة والذكاء وحدهما، فلا بد من الدراسة الواسعة المتأنية للعديد من حقول الحياة الاجتماعية والنفسية والتاريخية المحيطة بالحدث ـ الموقف المراد التعبير عنه (روائيا). من هنا أُعتبر الروائي انه يقوم بدور المؤرخ والعالم النفسي والمحلل الاجتماعي في آن واحد، ولهذا صمدت روايات كثيرة حتى اليوم رغم مرور عشرات السنين على تأليفها، وما زالت معاصرة في تعبيرها رغم تقادم العهد بالحدث الذي صورته، مثل روايات «الحرب والسلم» و«جسر على نهر درينا» و«الحرية

(☆) نشرت هذه الدراسة في جريدة «الشرق الاوسط» ١٩٩٣/١/٨.

او الموت» و«الدون الهادىء» و«وداعا للسلاح» ومن الروايات قريبة العهد «مائة عام من العزلة» و«الجنرال في متاهة».

مستويات فنية رديئة

انطلاقا من ذلك نسأل: هل تمكنت الرواية العربية من التعبير روائيا عن القضية الفلسطينية تعبيرا ملحميا شاملا بعد ما يزيد على اربعين عاما من نكبتها؟ وبصيغة اخرى: هل تمكن الروائيون العرب من كتابة تاريخ القضية الفلسطينية روائيا، بحيث يمكن تقديم القضية بكافة ظروفها التاريخية والانسانية والنفسية للقارىء العربي والغربي، على اعتبار ان فن الرواية من أقدر الفنون على التعبير عن مثل هذه الاحداث الكبرى، واعماله الناجحة أقدر على الخلود والاستمرارية مثل الاعمال التي ذكرناها؟ وعند الاجابة على هذا السؤال، يتبادر الى الذهن اعمال الروائيين الفلسطينيين تحديداً، لأن معظم ما كتب عن القضية من نتاجهم، ويفترض نظريا ان يكونوا اقدر من غيرهم على تقديم هذه القضية روائيا، بحكم معايشتهم الجغرافية والتاريخية والنفسية لكافة تحولاتها وتنويعاتها على الانسان والارض. ان دراسة النتاج الروائي الفلسطيني من عام ١٩٥٠ وحتى عام ١٩٩٠، اي خلال اربعين عاما عرفنا خلالها ما لا يقل عن مائة رواية لكتاب فلسطينيين، تجعلنا نقول ان الروائي الفلسطيني عجز حتى الآن عن كتابة عمل روائي ملحمي يقدم القضية الفلسطينية لشعبها وللمهتمين بها، عربا وأجانب. وحكمنا هذا ليس رأياً متسرعاً تمليه الكتابة الصحافية، التي يعتبرها البعض غير مسؤولة ومتسرعة، ولكنه حكم دارس تتبع مسار الرواية الفلسطينية ونتاجها في المرحلة المذكورة، وتخصص في دراستها ونقدها، وقد كانت الملاحظة الاساسية من خلال هذه الدراسة هي ان الروائي الفلسطيني قريب في انفعاله وتعبيره من الشاعر الفلسطيني، فهما معا منفعلان باللحظة الآنية العابرة، فيعبر عنها الشاعر في قصيدة، والروائي في رواية، جاء العديد منها اقرب الى قصيدة النثر، وقصيرة مثل القصيدة. وهذا في حد ذاته يجعلنا لا نجد الا القلائل جدا من كتاب الرواية الفلسطينية من درس فن الرواية وتاريخها في الأدب العالمي وتطوره وبناءه الفني، وهذا أيضا ما يفسر ان العديد منهم كتب رواية واحدة فقط، وغالبا قصيرة جدا، ثم توقف عن كتابة الشكل

الروائي، وفي السياق نفسه هناك العديد ممن اشتهروا بفن الشعر، كتبوا رواية واحدة فقط، بغض النظر عن قصرها البالغ ومستواها الفني الرديء (هارون هاشم رشيد، امين شنار، يوسف الخطيب)، ومنهم من اشتهر كصحافي، وكتب رواية واحدة، وأيضا مع غض النظر عن مستواها الفني (ناصر الدين النشاشيبي، نبيل خوري).

واذا ما تركز حديثنا على الكتاب الذين اشتهروا في الساحة الأدبية العربية كروائيين أمثال: إميل حبيبي وجبرا ابراهيم جبرا وغسان كنفاني ورشاد ابو شاور ويحيى يخلف وسحر خليفة، فان كل انتاجهم الروائي عبر عن لقطات تاريخية ونفسية وانسانية مقتطعة من السياق العام لتاريخ القضية الحدثي والانساني، دون ان يتمكن احد منهم من تقديم القضية بكامل جوانبها التاريخية والنفسية والانسانية في عمل واحد، كما فعل الكاتب اليوناني كازانتزاكي في روايته العظيمة «الحرية أو الموت» التي صور فيها ببراعة كبيرة تاريخ أهل جزيرة كريت ونضالهم الطويل ضد الاحتلال العثماني، او جارسيا ماركيز في روايته «الجنرال في متاهته» التي أرخ فيها روائيا لحياة محرر امريكا اللاتينية الجنرال سيمون بوليفار، وفي الوقت ذاته تاريخ تلك المرحلة المهمة من حياة امريكا اللاتينية.

غسان كنفاني نموذجاً

واذا عمدنا للتدليل على آرائنا - أو مزاعمنا السابقة - بأمثلة من الرواية الفلسطينية، فيمكن البدء بغسان كنفاني الذي نال أوسع شهرة في عالم الرواية الفلسطينية والعربية. فهو في روايته الاولى «رجال في الشمس» (١٩٦٣) يصور أو يكتب لقطة واحدة من حياة الفلسطيني، وهي لقطة البحث عن الخلاص الفردي، حيث التوجه او الهرب الى الصحراء العربية حيث النفط والمال والرزق، فاذا الذين يختارون هذا الطريق، يموتون في لهيب الصحراء وسط خزان الماء الذي حاولوا الهروب خلاله الى منابع النفط والرزق، دون ان يتمكنوا من ان يدقوا جدران الخزان، وبدلا من الثروة التي كانوا يحلمون بها، لاقوا الموت، وكانت نهاية الرواية تلك الصرخة - النبوءة «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟» مجازا عن أمنية «لماذا هربتم الى الثروة؟ لماذا لم تعلنوا الثورة

على الاحتلال؟».

أما روايته الثانية «ما تبقى لكم» (١٩٦٦)، فقد كانت على نقيض الاولى، لأنها تمثلت ما يدور داخل حركة الشعب الفلسطيني، كانت تمهيدا طليعيا لحالة النهوض التي عاشها الشعب عقب النكبة.

جاءت هذه الرواية لتجيب على تساؤل ابو الخيزران في نهاية الرواية الاولى، فيها يهرب البطل ولكن في الاتجاه الصحيح نحو الوطن، حيث اول الصدام مع العدو. وفي روايته الثالثة «أم سعد» (١٩٦٩)، وقد اصبحت الثورة ضد العدو حقيقة واقعية شاركت فيها طبقات اوسع من الشعب، جاءت الرواية لتعبر عن حلول الجماهير في بحر الثورة، وفي العام ذاته (١٩٦٩) كتب روايته «عائد الى حيفا» حيث عالج فيها مسألة ذات طابع فكري وهي «من هو الفلسطيني؟» و«من هو اليهودي؟» عبر دراسته لحالة طفل فلسطيني رضيع تركته أسرته عقب رحيل ١٩٤٨، فالتقطته أسرة يهودية حيث تربى يهوديا وتكلم عبريا وحارب في جيش الدفاع، وظل على مواقفه هذه بعد اكتشافه انه من أبوين فلسطينيين، وفي بقية أعماله «عن الرجال والبنادق» (١٩٦٨) وما نشر منها بعد وفاته «العاشق» و«الاعمى والاطرش» و«برقوق نيسان» كان يعزف ألحانا متنوعة ضمن اطار حركة شعبه، دون ان يرقى اي عمل من كل اعماله الروائية ليسجل روائيا عموم حركة القضية الفلسطينية وتطورات كفاح شعبها، كما فعل كازانتزاكي في «الحرية او الموت». واذا استطردنا في نموذج آخر للتدليل على مزاعمنا السابقة، ونتوقف عند كتابات رشاد ابو شاور، نجد ان عمله الروائي الاول «ايام الحب والموت» (١٩٧٣) كان معنيا في المقام الاول بأحداث حرب عام ١٩٤٨، ولأن الرواية جاءت قصيرة جدا (٩٣ صحفة من القطع الصغير)، فلم تنجح فنيا في التعبير عن تلك الاحداث مما اثر ايضا على رسم وبناء الشخصيات التي جاءت مسطحة لا عمق فيها، اما روايته الثانية «العاشق» (١٩٧٧) فرغم تطورها الفني الواضح، ورغم حجمها الذي تجاوز ٢٨٠ صفحة، فقد ركزت فقط على بدايات مقاومة الاحتلال عقب نكسة ١٩٦٧ وما اعقبها من احتلال قطاع غزة والضفة الغربية.

سرعة انفعال الروائي

وأستطيع الزعم ان بقية أعمال الكتاب الآخرين الروائية، لم تتمكن حتى الآن من تقديم القضية الفلسطينية كحدث في عمل واحد، يجعلها في متناول يد القارىء العربي والاجنبي روائياً، ولذلك في رأيي اسباب عدة، اهمها سرعة انفعال الروائي مع الحدث الآني وعدم قدرته على ضبط نفسه عن التعبير الانفعالي السريع، مما جعل العديد من الاعمال قصيرة للغاية وأقرب للشعر منها الى الرواية، كما في رواية «أيام الحب والموت» لرشاد أبو شاور، و«الكابوس» لأمين شنار، و«عناصر هدامة» ليوسف الخطيب و«السفينة» لجبرا ابراهيم جبرا، مع عدم نسيان تميز «السفينة» بشكل واضح فنياً مما يجعل من الجهل والظلم وضعها في سياق ومستوى واحد مع الاعمال المذكورة، يضاف الى ذلك عدم تخصص اغلب كتاب الرواية الفلسطينيين في فن الرواية ودراسته كفن له اساليبه الخاصة في البناء الفني، مما نتج عنه عدم ادراك اهمية هذا الفن المستقبلية للأجيال القادمة، وتناوله كفن من فنون التعبير الآني عن لحظة انفعالية أو حدث واحد مقطوع عن سياقه العام الذي هو في حالة مقالتنا هذه تاريخ القضية الفلسطينية وحركة نضال شعبها، وهذا ما جعلنا حتى الآن لا نتوفر على العمل الروائي ذي الطابع الملحمي الشامل مثل الاعمال الروائية العالمية التي ذكرناها، والتي مازالت معاصرة رغم مرور عشرات السنين على كتابتها.

الدعوة الى الكفاح المسلح في أدب غسان كنفاني(☆)

لسنوات طويلة أعقبت نكبة ١٩٤٨، ظلت القضية الفلسطينية في الاوساط العربية والدولية، مجرد قضية شعب من اللاجئين، ينبغي النظر اليه بعطف واحسان، يترافق مع تقديم ما أمكن من معونات مادية تمكنه من العيش. وفي الميدان الفلسطيني ذاته، شغل الشعب الفلسطيني اللاجيء بهمومه الحياتية، حيث كانت السنوات الأولى من النكبة قاسية للغاية، وبالذات في أوساط المخيمات الفلسطينية، نتيجة عملية النزوح الكبيرة وانعدام فرص التشغيل والعمل.

ولا مبالغة في القول أن الاهتمامات السياسية تراجعت في تلك السنوات أمام

(☆) نشرت هذه الدراسة في جريدة «التيار العربي» عدد (٢٨) بتاريخ ١٩٩٣/٦/٧.

ضغوطات الحياة وقسوتها. من هنا كان مهما دور الخلايا السياسية المنظمة، والكتاب الوطنيين الملتزمين في قرع الجرس، وتوجيه أنظار قطاعات الشعب الفلسطيني نحو لب القضية الفلسطينية، وجوهر الصراع مع العدو الصهيوني، من حيث أن هذا الصراع لا يمكن حسمه الا بالكفاح المسلح. من هنا تأخذ الدعوة للكفاح المسلح في أدب غسان كنفاني بعدها الخاص واهتمامها المميز، مدللة على وعي غسان السياسي، ودوره الريادي في مجتمعه.

في قصصه القصيرة التي ضمتها مجموعته الاولى «موت سرير رقم ١٢» (١٩٦١) كانت غالبية شخوصه ذات الهموم الوطنية، ما تزال مبهورة بوقع النكبة وآثارها، وما يلح على ذاكرتها من المعاناة التي عاشتها ابان احداثها في فلسطين التي أصبحت الان محتلة.

ففي قصة «البومة» (١٩٥٩) لا يتمكن الراوي فيها ـ بطلها ـ من النوم من جراء تحديق البومة الموجودة في رسم لروزنامة على الحائط. ورغم كل محاولاته النسيان، الا أن عيون البومة تلاحقه، الى أن يتذكر انها تكاد تكون نفس البومة التي شاهدها واقفة على شجرة قبل عشر سنوات ـ أي في عام ١٩٤٨ ـ عندما كلفوه بحمل صندوق ذخيرة وأسلحة لتخبئته في حديقة مجاورة، مخافة أن يكتشفه اليهود. ووسط صور الذكرى تضج في مخيلته احداث ١٩٤٨ ومعاركها، وتشعر انه يحس بالاسى والخجل مما حدث، وعدم قدرة شعبه على المواجهة وحسم الحرب لصالحه، خاصة عندما يتذكر اصرار وتحدي البومة آنذاك التي صمدت على الشجرة وسط القنابل الحارقة. وكذلك (خيري) في قصة «شيء لا يذهب» (١٩٥٨) يتذكر وهو مسافر في القطار حبيبته (ليلى).. «لم أكن قط أستحق ليلى.. كانت أحسن مني بكثير، كنت جبانا، أخاف من الموت. ورفضت أن أحمل سلاحا كي أدافع عن حيفا.. كنت في رأس الناقورة عندما قالوا أن حيفا سقطت في يد اليهود، ولا أدري لماذا تذكرت لحظتذاك جملة قالتها ليلى قبل أن أغادر حيفا:

ـ انني لا أستطيع أن أنسى التسعة أيام القاسية.. ولكنني أريد أن استمر في الدفاع

عن حيفا. أنا أعرف أنني قدمت شيئا أكثر من حياتي. ولكنني أريد أن أقدم حياتي نفسها فهذا أفضل».

وكذلك بطل قصة «منتصف أيار» (١٩٦٠) الذي يكتب رسالة لصديقه (ابراهيم)، الذي استشهد قبل اثنتي عشرة سنة، ويتذكر أنه خاف وجبن ولم يتمكن من تغطية رفيقه آنذاك بالرصاص مما سمح لليهودي أن يقتله بقنبلة يدوية. يتذكر ذلك، فيعذبه ضميره، ويتأكد كم كانت مقاييسه ومواقفه متناقضة، فآنذاك تجرأ على قتل القط الذي هاجم الحمام، في حين جبن عن مهاجمة اليهودي الذي أكل وطنه وشعبه.. ان ألمه كبير وجارح.. «لست أعرف مبلغ تطوري الان.. هل أستطيع أن أقتل يهوديا دون أن أرتجف؟ لقد كبرت. وجعلتني الخيمة أشد خشونة. ولكن كل هذا لا يعطيني يقينا. يقيني الوحيد هو أنني أشعر بالعار ملتصقا بي حتى عظمي. هل يكفي هذا؟ أعتقد أنه يكفي، فالقط الذي قتلته لم يفعل سوى انه سرق زوج حمام كي يأكله، وكان السبب هو جوعه حتما.. أما الان فانا ازاء جوع آلاف من الرجال والنساء.. أقف معهم أواجه لصا سرق منا كل شيء».

في كل ما سبق نجد انفسنا امام شخوص تتألم لانها لم تناضل في السابق، ولم تدافع عن الوطن مما أوصلها الى حياة الذل واللجوء الحالية التي تعيشها، وهنا نجد أنفسنا ـ قصصيا ـ أمام بدايات الوعي بضرورة ممارسة الكفاح المسلح وسيلة لتحرير الوطن وطرد مغتصبيه. هذا الوعي، يتبلور بوضوح أكثر، من مجموعته القصصية الثانية «أرض البرتقال الحزين» (١٩٦٣)، ففي هذا العام، كان الوعي الجماهيري قد ازداد تبلوراً بفعل نشاط الطلائع الثورية المنظمة، مما يجعل شخصيات هذه المجموعة تعي معنى حمل السلاح سابقا ابان النكبة، وحاليا ابان حياة اللجوء والتشرد.

أدركت هذه الشخصيات، أنها لو كانت آنذاك في مستوى الوعي الحالي، لما حدثت النكبة، ولما ضاع الوطن، ولكنها كانت ضحية الجهل السياسي وتآمر الانظمة العربية.

في قصة «ورقة من الطيرة»، يتذكر بطلها كيف ضاعت فلسطين، فيدرك أنها ضاعت بسبب «الذين يجلسون في مقاعد مريحة وفي غرف واسعة فيها صور وفيها

مدفأة، ثم يكتبون عن فلسطين، وعن حرب فلسطين، وهم لم يسمعوا طلقة واحدة، في حياتهم كلها، ولو سمعوا، اذن، لهربوا الى حيث لا أدري..». وهذا ما يجعله يستعيد اللقطات النضالية المجيدة التي دفع الشرفاء حياتهم فيها من أجل الوطن، وهذا نفسه ما يجعل صورة الشهيد القائد ابراهيم أبو دية، تقتحم مخيلته تقديرا وألما على الحياة المذلة التي عاشها في آخر أيامه، وكذلك حمد الحنيطي الذي هرّب اللغم من سوريا لنسف المطحنة اليهودية وعندما اكتشفته الدورية الصهيونية، فجّر اللغم في نفسه وفيها.. أما في قصة «ورقة من غزة»، فان بطلها يصحو على بتر ساق الصغيرة نادية من جراء هجوم لليهود، فيقرر البقاء في غزة، ويلغي مشروعه للهجرة، ويكون هذا بداية تشبثه بالوطن المتبقي، كما بدأ ينظر للحياة من منظار جديد.

في القصة الاخيرة من مجموعته «عالم ليس لنا» (١٩٦٥) المسماة «العروس»، تتبلور مرحلة بكاملها لتؤكد على أن البندقية هي الطريق الوحيد لحسم الصراع مع العدو.. وبفنية عالية، يختلط فيها الرمز مع الواقع، يتمكن غسان من تكثيف المسألة من خلال دراسته لشخصية ذلك الرجل الذي اتهم بأنه مجنون، أو هكذا كان يبدو، لانه أمضى ساعات طويلة وهو يركض باحثا عن البندقية التي غنمها من قتيل يهودي، وأخذها منه الضابط ليعرضها على القيادة، ويهتدي اليها بعد بحث طويل مع عجوز اخر اشتراها من هذا الضابط بعد أن دفع له ثمنها المئة جنيه مهر ابنته العروس.. في هذه القصة ـ ومن خلال جنون بطلها في البحث عن بندقيته، ومن خلال تضحية الرجل الاخر وقبوله زواج ابنته من العجوز الذي يكره كي يحصل على مهرها ويدفعه ثمنا للبندقية ـ يكون الحس الجماهيري قد بلغ أوج وعيه السياسي.

زمن الاشتباك

في مجموعته «عن الرجال والبنادق» (١٩٦٨) يتغير الوضع الفلسطيني، وتدخل الطلائع الثورية المسلحة زمن الاشتباك الفعلي مع العدو الصهيوني، لذلك جاءت هذه المجموعة في قسمين: القسم الاول، يبدو وكأنه رواية قصيرة، يلف شخصياتها جميعا همّ واحد، وهو كيفية الحصول على السلاح. وتبدو أهمية هذا البحث المضني، لانه

يصور معاناة الفلسطيني قبل عام ١٩٤٨، عندما كان يخوض معركة غير متكافئة مع اليهود والبريطانيين يدفعه فيها دمه وكل ما يملك من أجل الحصول على بندقية، مرة يشتريها بما وفره طوال سنوات العمر، وأخرى يستأجرها، وثالثة يرهن حقل الزيتون من أجلها. في اللوحة الخامسة التي عنوانها «الصغير وأبوه والمرتينة يذهبون الى قلعة جبين» تسيطر عليك الدهشة عندما يذهب الصغير منصور سرا وراكضا الى خاله ليستعير منه بندقيته، فيكتشف أن والده سبقه اليها، وذهب مع الرجال لمحاصرة قلعة جبين، فيلحق بهم بدون سلاح على أمل الحصول على بندقية من بنادق العدو. في كافة مجموعات غسان القصصية للبندقية ولصراع العدو حضور أساسي عميق، يعالجه بدون الاخلال بتقنية القصة وفنيتها.

والامر كذلك في أعماله الروائية، فقد واكب غسان حركة الشعب الفلسطيني، موجها انظار طلائعه نحو الكفاح المسلح، ومن خلال ذلك قدم أعمال روائية رائدة، في الموضوع والاسلوب. في الموضوع لغسان الريادة في جعل موضوع الكفاح المسلح هو الاساس في الصراع مع العدو، وفي الاسلوب لم يتخلف عن المستوى الروائي الذي كان يسود الساحة النقدية، وقدم أعمالا جعلت غالبية النقاد يشهدون بريادته وتفوقه، وبالذات روايتي «رجال في الشمس» (١٩٦٣) و«ما تبقى لكم» (١٩٦٦) في رواية «رجال في الشمس» تتبلور كافة لقطات النضال التي عالجها في مجموعاته القصصية، لتصبح صرخة موجهة الى الشعب الفلسطيني الذي يستقبل محاولات تضييع وطنه بسكون وجمود. الشعب الذي يستقبل الموت بصوت اخر. الشعب الذي يهرب بعيدا عن الوطن، نحو بلدان النفط بحثا عن الاستقرار والراحة، فيدق غسان الجرس معلنا ان الهروب يجب أن يكون باتجاه الوطن، وأن الراحة والاستقرار على أرض الوطن فقط، ميتا كان المرء أم حيا. الشخصيات الفلسطينية في الرواية، تمثل اجيالا أو طبقات فلسطينية، تتجه كلها نحو البصرة في طريقها الى الكويت حيث النعمة والراحة كما يتوهمون. و(أبو الخيزران) يقودهم في خزان المياه الفارغ، وسط جحيم الصحراء أملا في تهريبهم الى الكويت. دفعوا كل ما استدانوه ثمنا للوصول. ورغم ذلك لم يصلوا. كانوا في داخل الخزان يغلون ويلتهبون ويؤملون أنفسهم كل لحظة بالوصول. ولكن يموتون في داخل

الخزان، وعندما يكتشفهم أبو الخيزران، يلقي جثثهم في المزبلة، ويسرق ساعاتهم ونقودهم، ورغم هذه الدناءة يصرخ بالسؤال الذي يعطي الرواية مدلولها السياسي: «لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟». انه السؤال الذي يحمل جوابه الحتمي. كنتم في خزان المياه تحترقون بلهيب الشمس فلماذا قبلتم الموت بسكون، لماذا لم تدقوا جدران الخزان كي ينتبه لكم أبو الخيزران ويقوم بانقاذكم. هذا في مستوى فهم أحداث الرواية. ولكن في المستوى الرمزي المفسر بدلالات واقعية، كان غسان يريد أن يقول للشعب الفلسطيني: لماذا تقبلون حياة الذل والهوان. لماذا لا تدقوا جدران الخزان، بمعنى لماذا لا تعلنون الثورة، فليس لديكم ما تخسرونه سوى حياة الذل وفقرها.. لماذا لم يدقوا الخزان؟ لماذا لم تعلنوا ـ الثورة المسلحة بعد؟ لماذا؟. لماذا.

بدايات الاجابة

ويجيء الجواب الروائي بعد ثلاث سنوات في عام ١٩٦٦ في روايته «ما تبقى لكم»، وكانت طلائع الشعب المسلحة في تلك السنة، قد دقت جدران الخزان فعلا، وأعلنت الثورة المسلحة ضد العدو المغتصب. حامد في الرواية عندما يقرر ترك القطاع هربا من العديد من مشاكله، وبالذات فضيحة اخته مريم مع النتن زكريا، يهرب في اتجاه أمه ـ الارض، لانه يعرف لا شعوريا أن صدر الام ـ الارض قادر على حل كل المشاكل، فيتوجه نحو الاردن مخترقا فلسطين المحتلة، وعلى صدرها الحنون، يشتبك مع جندي الدورية الصهيونية، ولما كان محاطا بحساب كله خسائر، تأكد انه لن يخسر شيئا، فاما الموت فيتخلص من كافة همومه، واما الانتصار.. في نفس اللحظة، يقتل حامد الجندي الصهيوني، وتقتل مريم زكريا الذي خانها. هنا يبدأ زمن الاشتباك فعلا، وتعطي رواية «ما تبقى لكم» الدرس المطلوب. في زمن الاشتباك، عندما يقرر الانسان أن يصارع عدوه لن يخسر، الحسابات أساسا في هذا الزمن قائمة على الربح فقط، المهم هو الاشتباك، وقد بدأه روائيا حامد، وواقعيا طلائع الشعب المسلحة.

الاشتباك الفردي في «ما تبقى لكم»، يصبح جماهيريا وجماعيا في «أم سعد» (١٩٦٩) فقد أدركت الجماهير أن خلاصها في الاشتباك الشامل مع العدو، وأدركت كذلك

أن «خيمة عن خيمة تفرق». خيمة الفدائي تختلف عن خيمة اللاجيء، لذلك فالجميع القادرون يتوجهون نحو خيام الفدائيين، يلتحقون بالثورة، معلنين شمولية الكفاح المسلح ضد العدو. في رواية «أم سعد» يمتلك غسان كنفاني أدواته الفنية بمهارة، فيكتب الرواية الواقعية الاشتراكية المعبرة عن طموحات قطاعات الشعب المسحوقة الباحثة عن حقوقها المغتصبة وقد أدرك غسان كيف أن الثورة والالتحاق بها وممارسة النضال من خلالها يغير الاشخاص ويعطي سلوكهم صفات جديدة، وفي هذا رصد للتحولات التي تطرأ على سلوك الشخصيات من تأثير الاوضاع الاجتماعية الثورية الطارئة، وأهم الانعكاسات كانت في شخصيتي (أم سعد) و(أبو سعد).

أم سعد

دفعتها المشاركة الثورية الى الثورة على الموروث الديني المتخلف الذي يستغل لمزيد من التخلف والاستغلال. نراها ترمي الحجاب القديم. وتعلق بدلا منه رصاصة اهداها لها ولدها (سعد). أصبحت الرصاصة حجاب المرحلة الجديدة. أما الحجاب القديم فقد «صنعه لي شيخ عتيق منذ كنا في فلسطين، وذات يوم قلت لنفسي: ذلك رجل دجال بلا شك حجاب؟ اني أعلقه منذ كان عمري عشر سنين، ظللنا فقراء وظللنا نهتريء بالشغل وتشردنا وعشنا هناك عشرين سنة. حجاب؟ هناك أناس ينتفعون بالضحك على لحى الناس، ذلك الصباح قلت لنفسي: اذا مع الحجاب هيك فكيف بدونه».

أبو سعد

في المرحلة الثورية ذات الطابع الجماهيري، وحيث الكفاح المسلح، تغير سلوك (أبو سعد) اليومي، وتحسنت نفسيته، فانعكس ذلك على علاقاته بالاخرين.. «كف أبو سعد عن الذهاب الى القهوة، وصار حديثه لام سعد أكثر ليونة، بل انه ذلك الصباح سألها ان كانت ما تزال تتعب..» لقد كان التحاق (سعد) بالفدائيين أمرا مهما مغيرا للجميع.. ومع سعد التحق الالاف، فيدخل الشعب زمن الاشتباك فعلا. في مجموعة «عن الرجال والبنادق» كان اشتباكا مع الفقر والجوع، وفي روايته «أم سعد» يصبح اشتباكا جماهيريا مع العدو، حتى سعيد سن بطل رواية «عائد الى حيفا» (١٩٦٩)

أصبح بعد المواجهة مع خلدون (دوف) يتمنى لو أنه سمح لابنه (خالد) بالالتحاق بالفدائيين، فهو ورفاقه شرف الامة المستقبلي.

عبر كافة أعمال غسان كنفاني، كانت البندقية ـ الكفاح المسلح، لها حضورها الاساسي، فقد أدرك بحسه ووعيه السياسي الملتزم أن الكفاح المسلح هو الطريق، لذلك قام بدوره الريادي، وسخر أعماله الفنية، لترسيخ ثقافة ثورية تسود في أوساط الجماهير وهنا أهمية غسان ودوره. كان يدرك أن الرواية والقصة يجب وينبغي أن تكون لخدمة هدف سياسي جماهيري، وقد تمكن من ذلك دون أن يقع في السطحية والخطابية المباشرة فجاءت أعماله القصصية والروائية بالاضافة الى ريادتها في الموضوع السياسي الجماهيري رائدة في تقنيتها وأخذها بأساليب القصة والرواية الفنية الحديثة التي تسبق ما وصل اليه معاصروه.

هزيمة حزيران في أدب غالب هلسا

في مجال العلاقة بين الابداع وهزيمة حزيران العربية عام ١٩٦٧، يلاحظ متتبع الحركة الأدبية في الأردن، أن هناك مفارقة مفاجئة وصادمة. هي أن أديبين أردنيين هما تيسير سبول وغالب هلسا[1]، وكلاهما تعامل مع هزيمة حزيران تعاملا أدى الى النتيجة ذاتها، وهي الموت انتحارا. عند تيسير سبول انتحاره شخصيا بعد ست سنوات من الهزيمة في عام ١٩٧٤. لقد تماسك هذه السنوات الست مؤملا أن يأتي «يوم تفرح فيه الحزينة» كما كانت تقول وتؤكد (أم عربي) في روايته «أنت منذ اليوم»، وعندما لم تكن نتائج حرب اكتوبر ١٩٧٣ كما توقعها، واعتبرها نكسة جديدة خاصة بعد محادثات فك الاشتباك على الجبهة المصرية، أمسك تيسير المسدس، ليطلق الرصاصة القاتلة على رأسه، وكأنه يطلقها على جيل بأكمله، ومرحلة بأكملها. أما عند غالب هلسا فقد كان طعم الهزيمة مختلفا في تنويعاته، واحد في نتيجته. كانت الهزيمة عام ١٩٦٧، وقبلها بسنوات قليلة، كان غالب ومعه عشرات التقدميين والوطنيين. يستضيفهم نظام

عبدالناصر في السجون المصرية، ومعهم الوفديون وممثلون لكافة قوى الشعب، وكان النظام بهذا العمل، يؤسس الخطوة الأولى نحو الهزيمة، لأن نظاما يتاسس منذ بدايته على الشعب في كافة القوى والطبقات، فيعتقل الاخوان المسلمين مع الشيوعيين، وأحيانا يعتقل الشخص الواحد بالتهمتين معا، لا يمكن لمثل هذا النظام أن يقود الى النصر. وفعلا فقد عاش غالب ومعه كافة شخوص المرحلة هذه الهزيمة، بعد أن خرجوا من السجن بفترة قصيرة، خرجوا من السجن، وهم منقسمين على أنفسهم، سواء في تقييمهم للنظام، أو في رؤيتهم لمرحلة ما بعد السجن، ولكنها فقط شهور، فاذا الهزيمة تداهمهم، وتضرسهم ضرسا لا يملك أغلبهم الانفكاك منها.

الغريب في الأمر أن غالب ظل يهرب من مرحلة ما بعد الهزيمة، متحاشيا كتابتها أو التعبير عنها، وظل متهربا طيلة اثنين وعشرين عاما، من عام ١٩٦٧ حتى عام ١٩٨٩، حيث صاغ ملحمة السقوط والانهيار في روايته الاخيرة «الروائيون»[٢] عام ١٩٨٩، وقبل رحيله عنّا بشهور فقط، واذا به في الرواية، وهو بطلها وراويها (ايهاب)، لا يتمكن من التماسك أمام هول الكارثة، فاذا به ينتحر بتناوله أقراص السيانيد، وهذا ما قصدته عندما قلت أن نتيجة الهزيمة ووقعها كان واحدا عنده وعند تيسير سبول، فتيسير انتحر بالرصاص بعد ست سنوات من الهزيمة، وعند غالب ينتحر بطله، الذي هو معادله في الرواية، بالأقراص بعد اثنين وعشرين عاما. ان المفجع في هذه النهاية الروائية، هو قرار غالب هلسا كروائي، أن يقتل بطله (ايهاب) منتحرا. ونحن أصدقاء غالب الذين عايشناه الشهور الاخيرة من حياته، نعرف كم كان متوترا في الاسابيع التي كان عليه فيها أن ينهي هذه الرواية. وقد تحدث صراحة في هذه المسألة، موضحاسبب توتره شخص اسمه (ايهاب) قبل أن نعرف أن بطل الرواية اسمه (ايهاب). وظل غالب يقلب المسألة على وجوهها كافة، ويدرس احتمالات المستقبل المتعلق بموضوع الهزيمة التي سكت عنها، وتهرب منها، أكثر من عقدين من الزمن، فاذا بآفاق المستقبل كما رآها حالكة قاتمة، لأن معادلات الحاضر العربي، لا تفتح أية كوة أمام الأمل، فكان القرار الأخير لغالب الروائي، أن ينهي الرواية، بقتل بطلها (ايهاب) انتحارا، وهو بذلك كانه يقتل نفسه، فأيهاب هو معادله الموضوعي في الرواية.. المفجع الآخر في النهاية

الروائية، هو أن غالب بقتله (ايهاب)، كأنه كان يتنبأ بموته هو، وهذا ما حصل فعلا، فبعد شهور قليلة من قتله (ايهاب) روائيا، نقلناه الى المستشفى دون أية مظاهر لمرض أو تعب ينذر بالخطر، وما هي الا أيام قليلة، لم تتجاوز الأسبوع، حتى فوجئنا بموته... كنا نتحدث في اليوم السابق عن اخراجه من المستشفى، وذهب بعضنا ومعه الزهور لزيارته، فاذا بنا نجده، قد لحق بـ(ايهاب)، نعم، لقد كان غالب يتنبأ بموته، قبل شهور من موته، عندما قرر قتل (ايهاب) انتحارا.

ان رواية غالب الأخيرة «الروائيون» التي أنجزها كما قلت قبل وفاته بشهور قليلة، هي الرواية التي كان يجب أن يكتبها غالب قبل عشرين عاما على الأقل، أي قبل «الضحك» و«السؤال» و«البكاء على الاطلال» و«ثلاثة وجوه لبغداد» و«سلطانة»، لأنها كما أراها رواية الهزيمة، رواية حزيران، الذي أصبح من أشأم الشهور في الأجندة العربية. في عام ١٩٥٦، حدث العدوان الثلاثي على قطاع غزة ومنطقة سيناء وبورسعيد المصرية، ورغم الصمود الباسل في بورسعيد، ورغم انسحاب قوات العدوان من بورسعيد، وتلكؤ القوات الاسرائيلية، في قطاع غزة قرابة أربعة شهور، ثم انسحابها، فقد أخفت القيادات السياسية آنذاك عن كل الجماهير العربية، حجم الهزيمة الذي حدث في النتيجة، عندما انتزعت اسرائيل ما ظل سرا حتى عام ١٩٦٧. وهو حقها البحري في المرور عبر مضائق البحر الاحمر في شرم الشيخ ذي السيادة المصرية متوجهة نحو ايلات.

بعد هذه الحرب التي عرفت في الخارطة السياسية العربية، باسم العدوان الثلاثي، وبدلا من اعادة تقييم المرحلة، واعادة بناء الجبهة الداخلية من جديد، زج نظام عبدالناصر آنذاك بآلاف المعتقلين من كل المذاهب السياسية ومن كل الطبقات الاجتماعية في السجون خاصة حملة عام ١٩٥٩. تلك الحملة التي عبر غالب هلسا عن بعض جوانبها في روايته «الخماسين» و«السؤال» بتنويعات مختلفة.

في هذه المرحلة، كانت بداية الجرح في نفسية غالب، كروائي وكمناضل تقدمي، فهو ومئات غيره، كانوا يعتقدون أن الوطن بحاجة لهم، وهم قادرون ومؤمنون بالتضحية

من أجله، ولكن بدلا من ذلك، يواجههم النظام القائم بالسجن والاعتقال، بالقهر والتعذيب. وكان لابد لهذه السياسة القهرية، سياسة الانفصال الكبير بين الحاكم وجماهير الشعب، أن تؤدي بعد ثماني سنوات تقريبا، الى الهزيمة ـ المسخرة، عام ١٩٦٧، تلك الهزيمة التي تنبأ بها (اسماعيل أحمد) الفدائي القديم الذي حارب الانجليز ببسالة عام ١٩٥١، واعتقل مع الشيوعيين عام ١٩٦٦، وصار كأنه واحد منهم. تنبأ بها في رواية «الروائيون» عقب خروج كل شخصيات رواية «السؤال» من السجن. ففي تلك السهرة في شقة (مصطفى)، كان (اسماعيل) الفدائي القديم، العنيد الصلب، هو الذي قال:

ـ «عايز أقول أن الجيش المصري مش حايصمد قدام اسرائيل اكثر من اسبوع... ويمكن اسبوع كثير...» ص ١٢٩.

ـ «ما عندناش جيش. دا الجيش عزبة لعبد الحكيم عامر. مجرد عزبة. انتو عايشين في الوهم» ص ١٢٩.

وعلينا أن نتذكر أن كل الموجودين معه في السهرة أي «اللي عايشين في الوهم» هم زملاؤه الشيوعيون الذين كانوا معه في السجن. وعندما يستنكر هؤلاء الزملاء آراءه هذه، ويهبون للدفاع عن الجيش والسلطة، يخاطبهم اسماعيل:

«رجعنا تاني لحكاية السلطة اللي بتعرف كل حاجة، وانه احنا قاصرين عن فهم مقاصدها العميقة؟ رجعنا تاني لتأليه السلطة واعتبار الشعب عاجز ومحتاج لرعاية...؟» ص ١٣٠.

ان الذين استنكروا آراء اسماعيل هذه، هم قصيرو النظر، أيا كانت انتماءاتهم السياسية، لأنهم كانوا يبحثون عن شرعية للحزب الشيوعي فقط، شرعية من نظام توهموا يوما أن رئيسه عبدالناصر عضو في احدى تنظيماتهم الشيوعية، كما يقول ايهاب: «في الخمسينات كنت صغيرا... لم أكن كبيرا، ولكنني كنت أعي ما يدور حولي. اعتقدنا أننا حققنا كل شيء. في فترة العدوان الثلاثي على مصر كنا في معسكر للفدائيين قرب بحيرة المنزله. كانت بطولاتنا تتجسد في الطرف من البحيرة، في بورسعيد وكنا

نعتقد أننا وقد وضعنا أيدينا في أيدي السلطة فسوف نحقق الاشتراكية. كنا نحلم حتى جاءت اعتقالات ليلة رأس السنة عام ١٩٥٩. ما فاجأنا هو الكراهية والحقد التي عاملنا به عبدالناصر وأجهزته. كنا نعتقد أنه واحد منا. احدى التنظيمات الشيوعية كانت تقول انه كان عضوا فيها... في ليلة ستة يونيو اكتشفت أننا نكرر أحلامنا وأخطاءنا ذاتها التي كانت في الخمسينات» ص ١٥٦.

ان هزيمة مثل المسخرة التي حدثت في حزيران عام ١٩٦٧، لا يمكن التعبير عن أهوالها وانكساراتها الاجتماعية والنفسية، الا بأسلوب السخرية الذي يجعل هذه الهزيمة، شاخصة وماثلة، وعارية تماما هي والرموز التي خلقتها وأوصلتنا اليها. كيف تلقى (ايهاب) صاحب البطولة الرئيسية والخاصة في «الروائيون» أنباء بداية الحرب التي انتهت بالهزيمة...؟

«كان الراديو يذيع برنامج (ربات البيوت). كانت سامية صادق تشرح الطريقة التي تعد بها ربة البيت (دقية البامية). توقف الارسال فجأة وانطلق من الراديو مارش عسكري... في تلك اللحظة انطلق صوت المنيع يقول أن أعدادا كبيرة من الطائرات الاسرائيلية قامت بمهاجمة أهداف عسكرية داخل مصر، وأنه قد تم اسقاط أربعين طائرة... توقف المذيع فعادت سامية صادق تشرح طريقة اعداد (دقية البامية)» ص ١٣٨.

وهكذا، بعد نقاش مرير بين الرفاق والاخوان، وبعد مشادات عنيفة، بين متحمسين للنصر الذي يتحقق على الأرض، وبين متأكدين بأن النصر مستحيل، يرتفع صوت (اسماعيل) الفدائي القديم، صديق الشيوعيين في السجن وبعده، ليلخص الموقف بقوله:

«مع مقدمات زي دي النتائج معروفة» فيسأل ايهاب: يعني؟، فيجيبه: «الهزيمة». ص ١٤٦.

ورغم ذلك، ظل (ايهاب) يهرب الى الكحول وأحلام اليقظة، ولكنه عندما يفيق من

الكحول والجنس، يصرح لـ«زينب»: «حنعيش أيام صعبة يا زينب» ص ١٤٩، ويعود من جديد الى أحلام اليقظة، يوجه نداءات للجيش الاسرائيلي يطلب منه الاستسلام دون شروط، مصرا على أن يضع (ديان) بالذات على خازوق... وما هي الا أيام قليلة حتى أدرك هو وزينب أكثر من سواهما، أنهما هما من وضعا على الخازوق، وأن عمرا و(عالما بلا أوهام) قد ابتدأ، انه عالم ما بعد الهزيمة، حيث سقط كل شيء، حتى الأحلام.

كيف تلقى ايهاب وزينب هذا العالم المفضوح، هذه الحياة التي تجلت على حقيقتها، مرة ومهزومة؟.

لقد تعاملت أكثر من رواية عربية مع هزيمة حزيران، وطرحت العديد من الحلول الفكرية والروائية، لكيفية التعامل مع نتائج الهزيمة، الا أن تعامل غالب هلسا معها في روايته «الروائيون» كان مختلفا، اذ كان الأكثر تراجيدية وفجائعية. قدمت شخوص الرواية العديد من الحلول، فمنهم من عمل على توحيد الحزب الشيوعي للتوفيق بين الخط الصيني، والخط السوفيتي، ومنهم من رأى أن الحل يكمن في العودة للجذور الماركسية، أما الشخصيتان الرئيسيتان، ايهاب وزينب، وهما المعبر الحقيقي عن انطباعات غالب ورواءه، فقد كان ردهما مختلفا:

ـ ايهاب هجر الكتابة، رغم كل التشجيع من حوله، ورغم قدراته التي تنبىء بكاتب كبير، ويستغرق في الكحول والجنس بشكل محموم، وكأنه لا يعرف في الدنيا ولم يجرب سوى معنى وطعم مفردتي «كحول» و«جنس».

ـ أما زينب، وهي الوجه ـ التوأم لايهاب، فترمي نفسها بشكل كامل في بركة الجنس أينما وجدته، مع ايهاب ومع غيره، مع ضباط المباحث والسواح. أصبح الجنس هدفا في حد ذاته بمناسبة وغير مناسبة. سواء صاحبته اللذة والرغبة أم مجرد المجاملة. ومع الجنس تجرب ما تسميه (المتع الجنونية) من حشيش وأفيون وكل أقراص الهلوسة.

وهنا لابد من طرح السؤال: هل هذا الرد من (ايهاب) و(زينب) هو الرد المناسب

على هكذا هزيمة؟. أعتقد أن موقف (ايهاب) و(زينب) هذا، يحتمل العديد من أوجه النقاش والخلاف:

ـ فمن قائل أن الاحباط الذي سببته الهزيمة، لا يمكن احتماله الا بهذا النوع من الهروب، حتى وان سماه البعض تهتكا وانحلالا. وهذا هو رأي زينب، عندما تقول: «ما فيش رد على المجتمع اللي سطحنا، وقتل كل شيء جميل فينا، الا بممارسة المتع الجنونية: المخدرات والدعارة» ص ٣٠٥، وهي تصر على التسمية، فعندما صحح لها (ايهاب)، ويقول لها: «عايزة تقولي الجنس»، ترد عليه بوضوح: «الدعارة بقول لك». ص ٣٠٥. وتواصل (زينب) خطابها السياسي، تدافع عن موقفها أو سقوطها كما سماه (ايهاب)، تقول:

«... أنا اكتشفت الأكذوبة، في كل مرة بنبني أسطورة. بنصدقها. بنكتشف كذبها. بنبني أسطورة ثانية بنفس المعطيات. بنكتشف كذبها. دائرة مفرغة. بنيناها سنة الست وخمسين وسنة التسعة وخمسين. لمونا كلنا وحطونا في المعتقل. في المعتقل أيدنا عبدالناصر. يقتلنا ونؤيده. كنا بنقول انه يبني الاشتراكية وعلشان يبنيها كويس حلينا الاحزاب الشيوعية وحرب السبعة وستين؟ خلال ساعات حانكون في تل أبيب؟ واشتراكية (المقاولون العرب)؟ وسبعين في المية من الميزانية الحربية بتروح للسماسرة والمقاولين والمناطق الحرة...».

ـ وهناك من تبنى موقف ضرورة العمل وسط الجماهير، وتثقيفها عبر الندوات والاجتماعات السياسية، مثل (اسماعيل أحمد) الفدائي القديم وصديق الشيوعيين في السجن وخارجه. ويقنع (ايهاب) بهذا الموقف، ولكن لساعات قليلة فقط، لأن العملية عنده جدلية فـ(فشل السياسة أدى الى فشل الرواية) وبالتالي هجر الاثنين معا.

ان عذابات (ايهاب) وانهياراته بسبب الهزيمة ـ الفضيحة، أصابته بـ(العنة)، فأصبح عاجزا جنسيا، بعد أن كان الجنس وسيلته الوحيدة للتعبير، هو وزينب، من أول الرواية حتى ما قبل نهايتها. ان العنة عند ايهاب، هي الاشارة الروائية الأولى لموته، ولكن الموت اذا تأخر مجيئه الطبيعي لمن يطلبه، فلابد من السعي اليه انتحارا، وقد

بدأت الفكرة تنضج في لا وعي (ايهاب)، فها هو في الصفحة ما قبل الأخيرة من الرواية يسال (زينب): «ما فكرتي تنتحري؟» قالت بعصبية: «لا... لا». قال: «غريب». ان ما هو ليس غريبا عنده في هذه اللحظة، هو العكس تماما، اي الانتحار. ولكن الانتحار مسالة تحتاج الى شجاعة ورجولة، فما ان مسح دموع زينب حتى دعاها الى السرير، فاحس أنه استعاد رجولته معها، ومع احساس زينب بالسعادة، «وقفت أمام المرآة تنظر الى جسدها العاري. كان ايهاب يطالع جسدها العاري بدهشة ويتساءل: «ما الذي فعله السواح وضباط المباحث بهذا الجسد؟»». ولأن الاجابة على هذا السؤال، تعني الهزيمة، فقد نهض ايهاب، وأخذ حبتي السيانيد من جيبته، وضعهما في فمه وشرب كاس البراندي حتى آخره... وعندما عادت زينب من الحمام، أدركت من النظرة الأولى أنه ميت.

نعم، كان لابد أن ينتحر (ايهاب)، لأن الهزيمة وعبر الرموز والأنظمة القائمة لا فكاك منها، فهم ينهزمون ونحن نتحمل الالم والمسؤولية. قبل الهزيمة يقهروننا، وكذلك بعدها. باسم تحقيق النصر يزجوننا في السجون، ويقمعون حريتنا، ويصادرون حتى أحلامنا، وأيضا بعد الهزيمة، يمارسون نفس الأساليب باسم تجاوزها، وهكذا ندور في حلقة مفرغة، تبدأ بالقمع وتنتهي بالقمع، فاذا نحن في (عالم أوهام)، نفيق منه على (عالم الهزيمة) الذي هو (عالم بلا أوهام) لنصل الى (الجحيم) الذي هو موت ايهاب، الذي يعني موت جيل باكمله.

لقد استغرب بعض النقاد[٣] اطلاق غالب هلسا اسم «الروائيون» على ملحمته هذه، لانه رغم وجود رواة عدة فيها، الا أن الراوي الأساسي فيها الذي تتمحور حوله أغلب الشخصيات، هو ايهاب، بمعنى أنه كان ينبغي أن يسميها «الراوي». وأرى أن هذه التسمية أيضا غير ذات دلالة بالنسبة لأحداث الرواية وشخصياتها، فهي فعلا رواية (ايهاب وزينب) أو رواية (الهزيمة كانت اسمها زينب).

بعض الشيوعيين، أغضبتهم هذه الرواية، اذ رأوا فيها نقدا حاداً وجارحاً وإهانة لحياتهم الخاصة، وتسخيفا لحياتهم السياسية. فمنهم من رأى أن هذا الاغراق في

الجنس والكحول من قبل الشيوعيين (ايهاب) و(زينب)، وسهرات الشرب الليلية من قبل غالبية شخوص الرواية الشيوعيين، يظهر وكأن هؤلاء الشيوعيين لا شغل لهم سوى الثرثرة والكسل نهارا، والتنظير والكحول والجنس ليلا. أما عن حياتهم وممارساتهم السياسية، فقد أظهرتهم الرواية، بأنهم دوما كانوا على هامش حركة المجتمع، وأن مقياس مواقفهم أن يكونوا منسجمين مع النظام الناصري، الذي رأوا فيه بانيا للاشتراكية، فحلوا الحزب الشيوعي، ليصبح أغلبهم اعضاء في الاتحاد الاشتراكي العربي.

فيما يخص النقطة الأولى، المتعلقة بالحياة الخاصة للشيوعيين، كما عبرت عنها الرواية، فان سهرات الشرب، والاغراق في الجنس بين (ايهاب) و(زينب)، كان موظفا فنيا بشكل مقتدر، دون ان يأخذ طابع التسطيح والافتعال، فهاتين المسألتين، كانتا نتيجة السجن واحباطات المرحلة، وما صاحبها من قمع بوليسي، ابتدأ في (الخماسين)، وظل منتظما متصاعدا حتى «الروائيون». ان العملية الجنسية بين (ايهاب) و(زينب) خط متواصل منذ خروجه من السجن ولقائه بزينب، وحتى انتحاره في آخر الرواية، وكأن العملية الجنسية، هي الموسيقى التصويرية المصاحبة للحدث، والمعبرة عنه، والمفسرة له، بدون ابتذال وتصنع، فهما كمن ينتقم من نفسه، من عجزه، فيهرب الى الجنس ملاذا من الاحباط والقمع.

أما النقطة الثانية، المتعلقة بالحياة والممارسة السياسية، للشيوعيين في تلك المرحلة، وربما بعدها، فان الرواية، ورغم تعاطفها مع الشخصيات الشيوعية، الا أن فيها أيضا نقدا جارحا لتلك الممارسات، لانهم فعلا كانوا وظلوا على هامش حركة المجتمع، منقسمين على أنفسهم، يحلمون باشتراكية يبنيها لهم، نظام العسكر البورجوازي، متناسين قمعه لهم، هذا القمع الذي لم يواجهوا مثله في العصر الملكي، ورغم اكتشافهم أن ما يبنيه النظام هو اشتراكية المقاولين العرب، ظلوا منقسمين، تائهين بين (مطرقة الخط الصيني وسندان حل الحزب).

ان العناوين الرئيسية الأربعة لابواب الرواية، تؤطر بشكل عام الحياة العامة لهؤلاء

المناضلين في اطار الحركة الشيوعية في مصر، وتنسحب على نفس الحياة في الأقطار الأخرى، فهم من (السجن) الى (عالم الأوهام الجميلة) تم انكشاف المستور، فاذا بهم يعيشون (عالما بلا أوهام)، وبدلا من توحدهم ومواجهتهم المرحلة، صعودا من احباطاتهم نحو نجاحات جديدة، فاذا هم بانقساماتهم وعدم مسؤوليتهم، يدخلون الباب الأخير وهو (الجحيم) الذي كان هو الموت للجميع، معبرا عنه في آخر صفحة بموت (ايهاب) منتحرا.

ان رواية «الروائيون»، آخر الأعمال الابداعية لغالب هلسا، تفرض نفسها من أهم الاعمال المكتوبة بفنية عالية، مسجلا ملحمة الانكسار والهزيمة، وهي مرحلة جيلنا التي ما تزال مستمرة، ورغم شبح الانكسار والهزيمة، فلدينا بصيص من أمل ونور، فاما أن نرتقي به، صعود او وصولا الى النصر، واما أن نظل تائهين منقسمين بين (مطرقة الخط الصيني وسندان حل الحزب)، بمعنى منقسمين بين مطرقة التنظير والأوهام، وسندان الفرقة والتشرذم، وفي هذه الحالة، لا محالة من أن تكون نهاية كل منا، نفس نهاية (ايهاب)، أي الموت، انتحارا، أو تصفية على يد الآخرين.

سوف يكتب النقد كثيرا عن هذه الرواية، وسوف يختلف النقاد كثيرا حولها، الا أنها ستظل أجمل وآلم تعبير عن الهزيمة التي تقتل الجسد والروح.

هوامش:

١ ـ غالب هلسا، الروائي والكاتب الأردني المعروف، توفي في دمشق يوم ١٨/١٢/١٩٨٩.

٢ ـ «الروائيون» آخر عمل روائي له، صدر في دمشق عام ١٩٨٩، قبل وفاته بشهور قليلة.

٣ ـ خيري النهبي، مجلة «الكاتب الفلسطيني»، عدد ١٤، شتاء ١٩٨٩.

عن مسرحية
سعدالله ونوس «الاغتصاب»
هذا الاغتصاب... هذا الانهيار(☆)

بعد سكوت طويل، لأسباب مختلفة، وبعد انقضاء العام الثاني للانتفاضة ـ الثورة الشعبية في فلسطين المحتلة ـ قدم سعدالله ونوس عمله المسرحي «الاغتصاب» المنشور في مجلة «الحرية» عددي (٣٤١، ٣٤٣ ديسمبر ١٩٨٩). ان هذه المسرحية من الأعمال الابداعية التي تثير نقاشا حادا وواسعا على مستويين:

الأول: علاقة المبدعين بالانتفاضة.

الثاني: علاقة المبدعين بالتكتيك السياسي.

في المستوى الأول الخاص بعلاقة الابداع والمبدعين بالانتفاضة، تطرح هذه المسرحية

(☆) نشرت هذه الدراسة في مجلة «الكاتب الفلسطيني»، آب (اغسطس) ١٩٨٨.

الاشكالية التي تحاكم كيفية تعامل المبدعين العرب (ومنهم الفلسطينيون) مع هذا الحدث الذي فاجأهم، كما فاجأ القيادات السياسية جميعها، ولما كان عنصر المفاجأة دليل على عدم الرصد الواعي والعملي، لما يجري في فلسطين المحتلة، كان تعامل المبدعين مع الحدث سطحيا، لا يعبر عن هذه التفاعلات الكامنة التي تجعل شعبا بكامله يواجه أعتى القوى المعتدية بابسط وسائل الدفاع وهي (الحجارة)، فكان الركض السريع لغالبية المبدعين، كل يريد أن يسجل بأي شكل وأي مستوى، أنه قال كلمته في هذه الانتفاضة، وهذا الركض كان مصدره أن الجميع ظنوا أن هذه الانتفاضة مجرد هبّة مؤقتة، لن تتعدى استمراريتها أسابيع معدودة، فحرصت الغالبية أن لا يفوتها شرف الكتابة، مهما كان مستوى هذه الكتابة ونوعها، فجاءت أغلب الكتابات سطحية غير نابعة من معايشة وجدانية حقيقية لعظمة هذا الحدث والخلفية العميقة التي أنتجته، كما أن الانفعال لدى الكتاب والمبدعين بالانتفاضة، جاء انفعالا خارجيا نتيجة الاغتراب النفسي والوجداني عن كل ما يحدث في فلسطين المحتلة. لو كان الكتاب والمبدعون يدركون أن هذه الانتفاضة كما عبرت عن نفسها منذ أيامها الأولى محطة نوعية جديدة وخاصة في مجرى النضال الوطني الفلسطيني، وأن هذا يعني أن لها استمراريتها الطويلة المؤثرة الفاعلة عبر ابتكارها لأساليب يومية للمواجهة والصمود، لمّا تسابقوا هذا التسابق السطحي الهامشي للتعبير في غالبيته، ولكانوا اختزنوا كل تفاصيلها اليومية في نفوسهم، وعايشوا بطولاتهم في الميادين كافة، الى أن تتجذر في وجدانهم على شكل خاصية جماهيرية دائمة وثابتة، مما ينتج عنه استمرار التعبير الابداعي ـ شعرا ونثرا ـ في أعمال ناضجة معبرة تعبيرا يواكب بطولات الانتفاضة وصمودها، لكن هذا الفعل النضالي أصبح جزءا من نفسية الكاتب والمبدع، وليس حدثا خارجيا، انفعل معه مرة فكتب قصة او قصيدة، ثم توقف كما نلاحظ الآن عند رصد الأعمال الابداعية المواكبة للانتفاضة، فبعد سيل من القصائد والقصص والمسرحيات القصيرة، استنفذت مفردة (الحجر) بكل صيغها، توقف الابداع المتعلق بالانتفاضة، وكأن كل مبدع سجّل شرف المشاركة، وكفى. في حين أن مسرحية سعدالله ونوس «الاغتصاب» تختلف في هذه الناحية عن غيرها من الابداع، في أنها جاءت بعد مرور عامين على اندلاع الانتفاضة، مما جنّبها أن تكون عملا انفعاليا ـ سطحيا، تغلب عليه

الخطابة والحماس، فجاءت بالعكس عملا ذهنيا، قصد الكاتب منه تقديم رؤية فكرية للصراع العربي ـ الاسرائيلي، وفي محاكمة هذه الرؤية ومناقشتها، يكمن مطب المسرحية وعثراتها القاتلة.

في المستوى الثاني، وهو الخاص بعلاقة المبدعين بالتكتيك السياسي، تثير هذه المسرحية اشكالية مهمة، ينبغي مناقشتها على نطاق واسع بين المبدعين العرب، لأنها تحدد العلاقة بين المبدع والسائد السياسي، أي التكتيك السياسي اليومي الذي يطرحه القائد السياسي في تعامله اليومي مع موازين القوى السياسية، سواء في تحالفاته أو مع خصومه، وأعتقد أن المنطقي بالمقاييس الوطنية في هذا الخصوص، هو أن (الأديب والمبدع) يختلف تماما عن (الاعلامي). فالاعلامي دوره محدد سلفا في الدفاع عن خطوات السياسي اليومية مهما كانت، والترويج لها في مختلف الأوساط والمحافل، في حين أن (المبدع) ينحصر دوره في الابتعاد بشكل أساسي عن التكتيك اليومي، ليكون تعبيره عن الأساسيات والبديهيات التي هي ثابتة في وجدان الشعب وضميره، وتشكل أساسا لأخلاقياته ومبادئه، ولا تتغير حسب الظروف والموازين. وفيما يتعلق بالصراع العربي ـ الصهيوني، الذي هو الخلفية الأساسية لموضوع مسرحية الاغتصاب، فانه ليس مستهجنا أن يكتب الاعلامي ويروج لكافة المشاريع المطروحة لحل هذه الصراع، مهما كان قربها أو بعدها من الأساسيات والبديهيات التي أشرنا اليها، أما (المبدع) فانه ضمير الشعب، لذلك فهو يبتعد بوعي مسبق عن أن يكون جزءا من الماكنة الاعلامية اليومية المشدودة للتعبير عن اليومي السياسي، خاصة في أعماله الابداعية، لأن هذا الابداع مسرحية أم شعرا أم قصة، من أهم العناصر التي تشكل الضمير الجماعي للشعب، فاذا سخر كل مبدع ابداعه لخدمة هدف سياسي، ففي حالة الوطن العربي، سوف نشهد العجيب واللا معقول، وربما المسخرة والمهزلة، عندما نجد هذه القصيدة تبشر ببرنامج النقاط العشر، وتلك المسرحية تنظر للتعايش مع الصهاينة، وقصة قصيرة او رواية ترى الحل في المفاوضات المباشرة، وهكذا فاذا نحن أمام أدب لا رؤية موحدة له، يسهم في تشتيت وجدان الجماهير وفكرها، بدلا من بلورة ضمير، يدافع عن الأساسيات ويتمترس وراء البديهيات التي ليس من حق أحد أن يتجاوزها، سياسيا كان أم مبدعا.

وفي حدود علمي ومعرفتي، فلم أقرأ أو أسمع عن أدب وابداع شعوب محتلة، نظراً للتعايش مع العدو والتفاهم معه والتفريط بالحقوق أرضا وانسانا، فابداع الشعوب المحتلة كان دوما مع المقاومة ورفض التعايش، الا مسرحية «الاغتصاب» هذه، التي جاءت بدون مبالغة، قهرا للانسان الفلسطيني ـ العربي، و(اغتصابا) متعمدا لحقوقه المغتصبة أساسا.

ملاحظات على الملاحظات

قبل تحليل المسرحية، وعرض كافة أوجه سقوطها وتعارضها مع كل الأساسيات والبديهيات، لابد من ابداء بعض الملاحظات على (الملاحظات) التي صدر بها سعدالله ونوس هذه المسرحية وأهمها:

١ ـ ليس صحيحا بالشكل المطلق أن الهام المسرح الحقيقي يكمن في «المعالجة الجديدة التي تتيح للمتفرج تأمل شرطه التاريخي والوجودي»، لأن مسألة تأمل الشرط التاريخي والوجودي لم تكن الشغل الشاغل لكل الطبقات الاجتماعية التي كانت تتوافد للمدرجات الخشبية ثم الحجرية حيث تقام المسابقات المسرحية، اذ أنه من الناحية التاريخية، وكما يؤكد (فيتو باندولفي)، فان العرض المسرحي هو أول تظاهرة لم تستهدف غاية عملية أكانت مباشرة أو غير مباشرة، كما فعلت منذ البدء الطقوس والعبادات، ولكنها عبر ذلك استطاعت أن تظهر ضرورات داخلية، منها التسلية والتأمل. أي أن شرط التسلية كان واردا عند الاثينيين القدماء، ومع التطور الاجتماعي والديمقراطي أخذت الاسطورة طابعها الانساني بدلا من اطارها الديني المتزمت، وأصبح المسرح هو المكان الذي «تتجلى فيه أكبر مشاركة المواطنين مباشرة، ويتحقق التطابق شيئا فشيئا بين الأسطورة وضمير يتنبه للمهام الاجتماعية والتاريخية، ويقدر على تحليل الواقع ومواجهته»، وكل ذلك من خلال تسلية وتأمل لحكاية ربما تكون معروفة مسبقا لبعض المشاهدين، وغير معروفة لبعضهم الأخر، فليس كل مشاهد لعمل مسرحي سواء في زمن الاغريق أم في زماننا الحاضر، يعرف سلفا «القصة» أو «الحكاية» التي هو ذاهب لمشاهدتها

مسرحيا. من هنا يأتي التأكيد أن التسلية والتأمل عنصران ملازمان للعرض المسرحي، كما أن تطور التراجيديا الاغريقية، مع ظهور الممثل، جعل المسرح الاغريقي مؤسسة متكاملة، لها نشاطات متعددة، وأهداف متباينة، مما جعل الدولة تعين (واليا) خاصا للاشراف على هذه المؤسسة.

٢ ـ هل صحيح أنه «ليس المسرح مكانا للتشويق البوليسي». هذا الحكم القاطع لسعدالله ونوس، يعود هو نفسه ويناقضه، عندما يقول «وهو لم يصبح كذلك الا في فترة انحطاطه، مع ظهور الميلودراما، والفودفيل وبقية ملاحم البرجوازية المنتصرة في اوائل القرن التاسع عشر»، وهذا اعتراف واضح بأن هناك فترات طويلة، كان فيها المسرح للتشويق وقص الحكايات المسلية، فالنقد الايدولوجي المتزمت الذي يقيس كل الفنون على مقاسه وهواه، ويصنف الناس طبقات منتصرة، وأخرى مهزومة، ويتاجر ببضاعة ماركسية اندحرت في بلدانها ولدى مؤسسيها، هو الذي يرى المسرح فقط «لتأمل الشرط الانساني وممارسة الحوار»، وكأن كافة أفراد البشرية منذ الاغريق وحتى اليوم، لم يخلقوا الا لتأمل الشرط الانساني فقط، فهذا اختزال عقيم لمجمل النشاط البشري المتنوع، الذي تأمل الشرط الانساني جانب من جوانبه.

٣ ـ بعكس ما يقوله المؤلف عن ان مسرحيته هذه نص مفتوح، قابل للزيادة والتعديلات التي تمليها التطورات التاريخية، فهذا الرأي مجرد تنظير لا معنى له، لانه أيضا ليس صحيحا أن «الرواية الفلسطينية لا تختم قولها» فكل رواية فلسطينية وكل مسرحية بما فيها هذه المسرحية، نص مكتوب يقدم رؤية فكرية، وينبغي محاكمتها علىأساس هذه الرؤية بعيدا «عن أية احتمالات تدعي الاضافة مستقبلا، بدليل أن المؤلف نفسه يعتبر أن مثل هذه الاضافات والتغييرات (المحتملة حسب رأيه) ينبغي أن تعمق الرؤية العامة للمسرحية لا أن تهدمها وتجعلها ملتبسة»، لذلك فان هذه المسرحية ينبغي دراستها ومحاكمتها على ضوء رؤيتها التي أرى أنها مكتملة وناضجة، ولا تحتاج الى تعديل أو اضافة أو حذف.

تقوم هذه المسرحية على روايتين أو حكايتين، الأولى اسرائيلية، اسمها الثابت «سفر النبؤات»، وتتكون من تسع مقاطع، والثانية فلسطينية اسمها الثابت «سفر الأحزان

اليومية» وتتألف من خمس مقاطع، كل مقطع في الروايتين عبارة عن مشهد حواري بين شخصيات، وأحيانا مشهد مناجاة تأملي كما في المقطع الرابع من سفر الاحزان اليومية، هذا بالإضافة الى مقطع «ترتيلة الافتتاح»، ثم «سفر الخاتمة» حيث الحوار المتخيل بين المؤلف وشخصية يهودية. ومن البداية لا تخفى على القارىء خلفية التسمية الثابتة للحكايتين، فالحكاية الفلسطينية «سفر الاحزان اليومية» حيث لا يرى المؤلف في مسيرة الفلسطيني سوى الحزن والألم، والعذاب والاغتصاب رغم الاشادة بالبطولات والتضحيات، أما الحكاية الاسرائيلية فهي «سفر النبوات» حيث يطغى عليها الأمل والحلم بنبوءة الدولة اليهودية، مهما كان الطريق الى ذلك.

وعودة الى ما سبق قوله أن هذه المسرحية تقدم رؤية فكرية للصراع العربي - الاسرائيلي، فان محاكمة هذه المسرحية ونقدها، لا يتم الا عبر تشريح التعبير الدرامي لهذه الرؤية التي هي كل هَم المسرحية وهدفها، ولأن المسرحية هدفت في الأساس لتقديم هذه الرؤية الفكرية، فقد غلب عليها الخطاب السياسي المباشر، سواء في طريقة تقديم شخصيات الحكاية الفلسطينية، أو شخصيات الحكاية الاسرائيلية، وجاءت أغلب هذه الشخصيات جامدة لا حركة فيها، سوى الكلام السياسي المباشر الهادف الى تقديم الرؤية الفكرية المشار اليها، مما جعل أغلب هذه الشخصيات غير مقنعة دراميا، لا في حركاتها ولا في أقوالها.

ففي الحكاية الفلسطينية مثلا، فان شخصية (الفارعة) المرأة الفلسطينية، شخصية دون ملامح، لا حياة فيها، سوى تكرار كلام هي لا تفهمه، وربما غير مقتنعة به، بدليل انها في موقف نقاش مع (دلال) لا تملك الدفاع عن بعض كلامها سوى قولها: «لا أدري يا ابنتي.. هذا ما تعلمته من الشباب...». كما ان تقديم هذه المرأة الفلسطينية على أنها (امرأة فلسطينية ذات حضور قوي) كما يقول المؤلف، لا يسمح أي عرض مسرحي، أن يزج بكل هذه الآراء والمواقف على لسانها، فهي مرة شخصية رومانسية تقول «هم يذبحون ونحن نتوالد... هم ينسفون ونحن ننهض من بين الأنقاض... ما عدنا نولول»، «الثمن مقرر قبل أن نولد... وكما يقولون... من ليس له وطن ليس له في الأرض مقام»، «اذا ضاع الغالي لا يؤسف على الرخيص يا

ابنتي»... ومرة سياسية او منظّرة تبدي رأيها في الفلسطينيين الذين يعملون في مصانع الاحتلال... «انهم يريدون الأرض وخدما تخلوا عن هويتهم، وقبلوا العمل بلقمتهم». وهو رأي يدل على جهل هذه المرأة وعدم معرفتها بخلفية هذه المسألة، لأنه رغم تصاعد الانتفاضة الباسلة، فمن النقاط التي لا تثير جدلا او نقدا واسعا، هي مسألة آلاف العمال الذين يعملون في مصانع الاحتلال ومؤسساته، في نفس الوقت الذي يرجم فيه آلاف آخرون الاحتلال بالحجارة والزجاجات الحارقة، لأن هذه التقسيم فرضته الظروف الاقتصادية داخل فلسطين تحت الاحتلال، بدليل ان ابنها (محمد) نفسه، يركب الباص صباحا ويذهب للعمل في مصانع الاحتلال، وهي تعتبر ذلك غصّة في قلبها، وتقول له: «أنت تعرف ما يقال عن الذين يعملون هناك» وليت المؤلف يقول لنا ما يقال، لأنه في حدود علمي، لم تصدر القيادة الوطنية الموحدة للانتفاضة حتى الآن نداءا أو أمرا للذين يعملون هناك بالتوقف عن ذلك. وكذلك فان شخصية (دلال) أقل اقناعا في المسرحية، لأن مجرد الاهانة والاغتصاب الجنسي لا يخلق مناضلة، بعد أن قدمها فتاة ثرية تعيش في الهناء والرغد، لا تعرف شيئا عن عمل زوجها (اسماعيل) مع الفدائيين، فتاة بدون أية خلفية سياسية وربما وطنية فهي ترى ان زوجها «تصرف وكأن زواجنا حدث عابر في حياته، كان الجوهري بالنسبة له هو عمله السري الذي واصله بعيدا عني، ولم يراع حبنا، ولم يحسب له أي حساب».. وهي أيضا ترى أن حياتها كانت «كنا سعداء يا خالة. الليالي أعراس، والصباحات أحلام ولهو، لقد خاطر بالسعادة الملموسة من أجل حلم غامض كالسراب». وبالاضافة الى ذلك، فالمؤلف وشخصيته هذه، لا يعرفان مطلقا نوعية حياة شعبنا تحت الاحتلال، فلا أظن أن فلسطينيا ثريا، مهما كانت درجة ثرائه، يعيش فعلا ويشعر حقيقة أن لياليه أعراس، وصباحاته احلام ولهو، لأن طاحونة الاحتلال تطحن الثري والفقير ماديا أم معنويا، فلا لهو ولا أعراس حقيقية في ظل حكم الاحتلال. ان فتاة هذه نظرتها ورؤاها، لا يمكن أن يحولها الاغتصاب الجنسي على يد الجنود الاسرائيليين الى مناضلة بهذا الحسم: «الارض لا تتسع لنا ولهم. اما نحن واما هم»، «الارض أضيق من القبر اذا لم يزولوا. اما نحن واما هم». والدليل على ذلك انه في السفر الختامي للمسرحية، يدلل ويعترف سعدالله ونوس للدكتور اليهودي منوحين أن جملة (دلال) «إما نحن وإما هم» لا

تعني مدلولها النصي.

في البناء الدرامي للشخصية، ينبغي أن تكون الشخصية منسجمة مع نفسها، مع أفعالها، مع أقوالها، الا أن سعدالله ونوس أفقد الشخصيات الفلسطينية انسجامها، فجاءت شخصيات مهزوزة، رغم تعبيرها النظري في العديد من أقوالها عن طبيعة صراعنا مع الوجود الصهيوني الاستيطاني، فبالاضافة الى شخصية (دلال) التي وضحنا الخلل فيها، لا يمكن تجاهل الخلل ذاته في شخصيتي (الفارعة) و(اسماعيل).

فالفارعة التي حاول أن يعطيها بعدا نموذجيا، تكرر أقوالا لا تعي معناها، وتكررها لأنها سمعتها من الشباب فقط كما تعترف لدلال. وفي مشاهد أخرى تناقض نفسها، فهي تقول حينا «انهم يريدون الأرض وخدما تخلوا على هويتهم، وقبلوا العمل بلقمتهم..» أي أنهم استيطانيون بالمعنى القطعي للكلمة، ولكنها في مشهد آخر، تسطح المسألة فاذا هي مجرد «نزعة عدوان»: «الارض مباركة ولولا نزعة العدوان لاتسعت للجميع». ثم تضيف بتسطيح أكثر «يا ابنتي لولا الصهيونية لما كانت بيننا وبين اليهود عداوة». تقول هذا وكأن وقود الصهيونية ودعاتها ومنفذي خططها ليسوا من اليهود.

أما اسماعيل، فرغم كل الشموخ الذي صوره به، وكل الصمود والاباء أمام المحققين اليهود، ورفضه بصلابة المناضل الاعتراف بأي سر، فاذا هو يناقض نفسه ـ كما أراد له المؤلف ـ فاذا هو يفكر أحيانا كما قال (في أوهام) يتصور فيها دولة تتسع له ولمائير، دولة تزدهر فيها قابلياتنا الانسانية.

الشخصيات الاسرائيلية

بعكس ذلك، جاءت الشخصيات الاسرائيلية كما أوردها سعدالله ونوس، نوعين أو نمطين:

الأول: الشخصيات الواقعية المنسجمة مع نفسها وممارساتها المنطقية التاريخية، مثل شخصية (مائير) و(جدعون) و(سارة) و(موشي) وهي شخصيات يهودية لا

تحمل الا ارث الحقد والكراهية والعنصرية والموت والقتل للجميع، لجميع من هم غير يهود، وهي شخصيات أبدع المؤلف في رسمها حسب ما يتوافق مع كل هذا الارث المعروف عن اليهود. فـ(مائير) المحقق لا يملك الا الموت والقتل وكل أساليب التعذيب للمناضلين الفلسطينيين، هذه الأساليب التي لا تبدأ بصدمات الكهرباء، ولا تنتهي باغتصاب زوجاتهم على مرأى منهم فقط. أما الأم (سارة) فقد تركت زوجها يموت في ظروف غامضة تحمل رائحة المؤامرة، لانه رفض الهجرة معها الى دولة اسرائيل، وارتبطت بـ(مائير) نفسه، وكذلك (جدعون) الجندي المنفذ الأعمى لكل أوامر الأب (مائير)...

الثاني: الشخصيات المتخيلة، المنبثقة وهما من ذهن الكاتب، مثل (اسحق) و(الدكتور منوحين) ان هاتين الشخصيتين كما رسمهما المؤلف، او كما توهم، غير موجودتين مطلقا في داخل المجتمع الاسرائيلي، والخطورة تكمن هنا، فعندما يغذي الابداع أوهاما، يرتقي بها الى حد (النمذجة) فهو يدخل خانة التضليل، خاصة اذا كان عملا مسرحيا دراميا. ولنتصور مدى الوهم والتضليل، عبر عرض نواح من حياة هاتين الشخصيتين ونفسيتيهما كما صورهما أو اراداهما المؤلف:

اسحق شاب يهودي، يعشق امه (سارة). متزوج من يهودية شابة اسمها (راحيل). تعرف عليها في محنتها بعد وفاة خطيبها وموت والدها، فتزوجها اذ كان لها (رجلا مجربا يوحي بالأمن والثقة) وأنجب منها (طفلا رائعا). مشكلته ظهرت فجأة عندما أصيب بالبرود الجنسي. الى هنا والمسألة عادية، فآلاف من الرجال في كل أنحاء العالم يصابون بالبرود والعجز الجنسيين، غير المنطقي في حالة اسحق، هو السبب الذي جعله يصاب بالبرود أو العجز الجنسي، وهنا يأتي حجم الوهم والمتخيل في ذهن المؤلف، فالسبب هو عذاب الضمير عند (اسحق) اليهودي، لأن رئيسه (مائير) أجبره على القيام بـ(خصي) اسماعيل المناضل الذي رفض الاعتراف... «كان يجب أن نكسر خصيته تماما. وضعت قدمي بين فخذيه، ورحت أضغط وفق طريقة تعلمناها...». بالاضافة الى ذلك، فقد رفض المشاركة في (اغتصاب) (دلال)، ولكنه ارتكب ما هو في مستوى نفس البشاعة، عندما هجم عليها بالسكين، يشرح ويقطع لحمها.

وعبر حوار مفتعل بين (اسحق) والدكتور (منوحين)، حوار غير مقنع، لا يتسلسل طبيعيا، يظل المؤلف يفتعل الحوار ويصطنعه، حتى يصل الى ما يريده على لسان الدكتور منوحين سببا لعجز اسحق الجنسي: «لقد اخترت لا شعوريا التعبير عن ندمك بالمرض. انك تعاقب نفسك على ما فعلتموه بالمرأة وزوجها...».

يصعّد المؤلف مواقف (اسحق)، فاذا هو مرة ثانية يرفض الاشتراك في حفلات اغتصاب أخرى، ويطلب من قائده (مائير) اجازة للرحيل خارج البلاد مع زوجته، وعبر نقاش آخر غير مقنع بين اسحق ومائير، يتلفظ فيه (اسحق) باقوال لا تخرج من يهودي قاتل، عمل سنوات في جهاز الأمن الاسرائيلي، يحقق مع الفلسطينيين ويقتلهم ويغتصب نساءهم، يطلق (مائير) النار على (اسحق) فيرديه قتيلا...

المهم هنا، والذي يجب الوقوف عنده مليا، هو أن سعدالله ونوس لهدف محدد، سيفصح عنه في سفر الخاتمة، يساوي بين الفلسطينيين واليهود تماما في العذاب والمعاناة، وهذا خلط وتضليل واضحان:

ـ فـ (اسماعيل) الفدائي الفلسطيني، و(اسحق) الجندي اليهودي، يموتان بنفس الطريقة على يد الضابط (مائير).

ـ واذا كان آباء فلسطينيون لاسماعيل وغيره قد قتلوا على يد (مائير) ومن هم على شاكلته، فان أب (اسحق) اليهودي قتل أيضا على يد (مائير) ومن هم على شاكلته.

ـ واذا كانت الزوجة الفلسطينية (دلال) قد اغتصبها جنسيا الجندي اليهودي (جدعون)، فان الزوجة اليهودية (راحيل) قد اغتصبت ايضا على يد (جدعون).

وكل ذلك كي يصل سعدالله ونوس الى نتيجة يفصح عنها في الخاتمة في الحوار المتخيل بينه وبين الدكتور منوحين.

من هو الدكتور منوحين؟

الدكتور منوحين، كما أراده ورسمه سعدالله ونوس، يهودي من أنصار السلام،

يدين بعض أعمال وممارسات الاحتلال ضد الفلسطينيين، دون نقض الاحتلال ذاته، وهذه الصورة لها وجود حقيقي في داخل فلسطين المحتلة، فهناك كثيرون من اليهود أنصار السلام، ويلتقون يوميا في مناقشات وتظاهرات مع أنصار السلام الفلسطينيين، ولكن الوصول بالدكتور منوحين الى حد (النموذج) الرافض لكل شيء، والمناصر لكل شيء، هو الخطأ الذي تخيله سعدالله ونوس، وأحاله الى نموذج (ابداعي) محبوب ومرغوب ومتعاطف معه، فاذا هو (فلسطيني) و(عربي) أكثر من كل الفلسطينيين والعرب. وللتدليل على استحالة وجود هذا (النموذج) وسط اليهود محتلي فلسطين ومغتصبيها، نستعرض بعض الأقوال التي أوردها المؤلف على لسان الدكتور منوحين، ليحكم القارىء هل هذا (اليهودي) ممكن وجوده في المجتمع اليهودي ـ الصهيوني:

ـ في تحليل الدكتور منوحين لأسباب وظروف العجز الجنسي لـ(اسحق) يقول: «ركز انتباهك يا سيد...هناك صوت في أعماقك الخفية يقول ان ما فعلتموه ما كان يجوز أن تفعلوه حتى ولو أكدت أن العمل أو الواجب يقتضيه. ولكي تشفى، عليك أن تقر بصورة واعية أنك ارتكبت جرما رهيبا لا يمكن تبريره. واما أن يتوفر لك الاقتناع المطلق بأن هذه الأعمال عادلة وجديرة بالاحترام، ولا أظن أن أحدا يمكن أن يقتنع في أعماقه بشيء هكذا».

في مخاطبته لراحيل عندما قررت الرحيل عن (فلسطين المحتلة) ـ اسرائيل في عرفه ـ يقول لها عن قصة اغتصابها على يد جدعون وقتل زوجها: «لا ينبغي أن نيأس. انشري القصة على أوسع نطاق. لن نتواطأ معهم. ولن نسمح لهم بمصادرة المستقبل».

ولا يصل الخداع والتضليل في رسم صورة الدكتور اليهودي (منوحين) أوجه الا في سفر الخاتمة، وهو أخطر ما في المسرحية، حيث يقيم سعدالله ونوس حوارا على قدم المساواة بينه وبين الدكتور منوحين، وجها لوجه، وخطورة هذا الحوار في مسألتين:

١ ـ نقض سعدالله ونوس لبعض الأفكار الوطنية التي جاءت على لسان بعض شخصياته، هذه الأفكار التي كانت سبب ومبرر وطنية هذه الشخصيات، فـ(دلال)

الفلسطينية الثرية المترفة، تتحول بشكل غير منطقي ـ كما أسلفت ـ الى ثورية ذات مواقف جذرية ملخصها «الأرض لا تتسع لنا ولهم. اما نحن واما هم»، واذا كانت الشخصيات في الغالب، خاصة في الأعمال الابداعية ذات البعد الفكري، تعبر عن مواقف وأفكار مؤلفها، فيبدو أن هذه الأفكار على لسان ـ دلال ـ ونوس، كانت فعلا غير منطقية، فها هو ينفيها ويتبرأ منها أمام الدكتور منوحين... ويفسر له أن المقصود منها فقط: لا يمكن التعايش مع (مائير) وجدعون وموشي، ويجزم له «ليس للعبارة الا هذا البعد»، رغم أنها عندما جاءت أولا مكررة عدة مرات على لسان دلال ـ ونوس، كانت مفتوحة لكل الاحتمالات والايحاءات.

٢ ـ مساواة سعدالله ونوس بينه كعربي وبين منوحين كيهودي، فكلاهما مضطهدان بسبب مواقفهما المتشابهة، منوحين مضطهد من قبل الصهاينة الاسرائيليين، وسعدالله ونوس مضطهد من قبل الصهاينة العرب.

وهذا يعني أن كل من يتجرأ على نقد هذه المسرحية ومواقفها، فهو صهيوني عربي، وقد قالها سعدالله ونوس صراحة عندما سأله الدكتور منوحين عما ينتظره، فأجابه: عداوة الصهاينة الاسرائيليين والصهاينة العرب.

ان الابداع عندما يضع نفسه في خدمة التكتيك السياسي يفقد أصالته ومبرر وجوده. ان وجود تيار سياسي فلسطيني وعربي، ينظر للتعايش مع اسرائيل، لا يبرر مطلقا أن يحاول الابداع تزويق ذلك لنا، وتمريره في عقولنا وقلوبنا، لأن الابداع دائما مع الأساسيات والبديهيات، ولا يمكن أن يتحول الى بوق للتعايش مع المحتلين، وخلق أوهام متخيلة حوله، والخطير في هذا الجانب أن فرقة تسمي نفسها فرقة المسرح الوطني الفلسطيني، تنفق عليها دائرة الاعلام بمنظمة التحرير الفلسطينية، تستعد لتقديمها على المسرح، أي ان جمهورا فلسطينيا وعربيا، سوف يشاهد هذا التزويق للعدو على خشبة المسرح لليال طويلة. واذا ما استشرت هذه الحالة في شعرنا ومسرحنا ورواياتنا، فما علينا الا أن (نتبادل الاشفاق)، فعندئذ نكون وصلنا حد الانهيار، حد الاغتصاب، ولا نستحق الا الشفقة.

مناقشة لرأي ممدوح عدوان في مسألة الحساسية الفلسطينية(☆)

كتب الزميل ممدوح عدوان في العدد (١١٨٠) و(١١٨٣) من «الحرية» مقالتين عن مسالة الحساسية في الوسط الفلسطيني، وأمور أخرى، وقد وجدت ان فيهما بعض المسائل والمفاهيم المفتعلة، مما يجعلها قابلة للنقاش والنقض. ومن البداية أؤكد على موضوعة الفرق بين النقاش الذي يريد الموضوعية، ويكون هدفه تأييد رأي أو نقضه، وذلك النقاش الذي يدخل في دائرة التجريح والتجني الشخصي أو الموضوعي.. ولما كانت العلاقة بين الزملاء الكتاب، ينبغي ان تكون ودية، أعتقد أن هذه المناقشة تهدف الى الرد الموضوعي، كي لا تظل بعض المسائل الواردة في مقالتي الأخ ممدوح عدوان، وكأنها مسلمات.

(☆) نشرت في مجلة «الحرية» ١٩٨٥/٤/٧.

أسلوب أفعل التفضيل

نحن ـ كعرب ـ قوم نغرم منذ الجاهلية بالمبالغة، سلباً أم ايجابا، لذلك تكثر في كتاباتنا وأقوالنا أساليب المبالغة والتهويل، ويكاد يكون ما يسمى في البلاغة العربية «اسلوب أفعل التفضيل» هو السائد في هذه الكتابات والأقوال. وفي حياتنا اليومية يكاد تكون صيغة «أفعل» هي الغالبة.. (أحسن اغنية سمعتها) (أسوأ فيلم شاهدته) (أعظم مناضل).. الخ. وأول ما يصدم في السطور الاولى لمقالة الاخ ممدوح عدوان في العدد (١١٨٠) هذه الصيغة المبالغة التي لا تجعل الكلام علميا ومنطقيا.. ولنعيد معا قراءة هذه السطور من المقالة:

أ ـ عن احمد فؤاد نجم يقول:

«.. ويعتبر رمزاً ثقافياً لصمود الشعب في وجه الحكام وللتصدي لكامب ديفيد..». وذكرتني هذه الجملة بالاعلان الموزع في شوارع دمشق، وعلى حيطانها، عن أمسية للشاعر أحمد فؤاد نجم، فاذا له صورة تتصدر ٩٠٪ من مساحة الاعلان ـ الملصق، وسطور قليلة، بالصعوبة تراها العين.. هذا الاسلوب، سواء بالمقالة أم الملصق، دليل على أسلوب المبالغة البعيد عن العلمية والمنطق، فلا أعتقد ان الذي ذهب للأمسية الشعرية للشاعر احمد فؤاد نجم، قد ذهب لأنه مبهور بمقاييسه الجمالية الظاهرة في صورته ـ الملصق، ولكنه بالتأكيد ذهب ليسمع شعراً سياسيا ملتزما، يعبر عن وجدانه وطموحاته.

ب ـ عن محمود درويش يقول:

«.. وقد قال هذه العبارة عن شاعر «ملأ الدنيا وشغل الناس» ويعتبر ـ دون منازع ـ صوت الشعب الفلسطيني وصورته الشعرية المتقدمة المعبرة عن نضاله..». لا اعتقد ان صيغة المبالغة هذه قريبة من العلم والمنطق، ولا نظن ان محمود درويش نفسه يرضى عنها.

درويش ونجم والوزن ذاته

اما فيما يتعلق بعدم تاييد محمود درويش «للانتفاضة»، فلا نظن هذا سببا يمكن ان يكون مصدر نقد له، ولا يمكن ان يجعله أحد مدعاة للاساءة اليه، لانه «لم يؤيد كل الكتاب الفلسطينيين «الانتفاضة»، فلماذا محمود درويش بالذات؟. وحتى الكتاب الذين أيدوا «الانتفاضة» في البداية، عاد بعضهم وأنفض من حولها، بعد ان خبرها عن قرب، وتعرف حقيقة على رموزها، وادرك ان مراهنته عليها لم تكن في محلها.. فما العيب في ذلك؟. الكاتب والصحفي حر في مواقفه، بشرط ان تظل داخل دائرة السلوك الوطني.. أما كون منتقدي درويش، أرادوا بديلا من الوزن ذاته، فلا اعتقد ان هناك من يبحث عن البديل لدرويش، لان هذا لا معنى له وليس حقيقة.. هل محمود درويش قائد سياسي، ويسعى خصومه للاطاحة به، وفرض احمد نجم مكانه؟.. ان عظمة اي شاعر تكون بمقدار ما يكون صوت شعبه وقضيته، وعندئذ لا يستطيع احد ان يطمسه ويتجاوزه. ولا نظن الاعلام الرسمي لمنظمة التحرير التي يؤيدها درويش، هو الذي جعل منه شاعرا كبيرا.. لقد وصل لذلك بموهبته الفنية وقدرته على ترجمة مشاعر شعبه.. وطالما هو كذلك، فلا يستطيع احد ان يفرض بديلا له، رغم عدم قناعتي بحكاية «البديل» هذه فالساحة الابداعية، تتسع للجميع، وليس لها منصب رسمي يتزاحم المبدعون عليه، الا اذا توهمنا ان هناك امارة للشعر العربي، يسعى العديدون لمنصب «أمير الشعراء» فيها، كما كان في زمن احمد شوقي..

درويش والجمهور

اما عن الموقف السياسي والدور الجماهيري لمحمود درويش، فقد أساء ممدوح عدوان لمحمود درويش وهو يعتقد انه يدافع عنه.. يقول عدوان: «.. اذا كان محمود درويش قد قال ذات يوم انه شاعر القضية، ولكن هذا لا يعني انه راقصة ترضي الجميع، بل هو يساري وشيوعي، فان هذا الانحياز لم يحوله الى مياوم، بل فرض شيوعيته ويساريته على جمهوره». ان هذا غير صحيح على الاطلاق، وهو قول يجمع العديد من المتناقضات في سياق واحد، ودون رابط يربطهما:

أ ـ ان الراقصة نفسها، شرقية او غربية، لا ترضي جميع الاذواق، وهذا مثال ثقيل

الدم ومسيء ـ وربما بقصد ـ في هذا المقام.

ب ـ من حق اي شاعر ان يقول: انه شاعر القضية، واي قصاص ان يعتبر نفسه: قصاص القضية، واي روائي ان يظن: انه روائي القضية.. الخ. اما النقد والدراسة والتمحيص فلها وسائلها في التعامل مع هذه المقولات، لان من يقول عن نفسه ذلك: شاعرا ام روائيا ام تشكيليا، فينبغي ان يكون فعلا كذلك والا فان ذلك يدخل ضمن سياق المبالغة والنرجسية، وما اكثرهما ـ وابشعهما ـ في عالم الكتاب والصحفيين بالذات.

جـ ـ اما مسألة فرض محمود درويش لشيوعيته ويساريته على جمهوره، فلم أفهم معنى ذلك، وبعد التأني والبحث، اقتنعت بعدم صحة ذلك، لان محمود درويش لم يفرض شيوعيته على الجمهور، ولم يسع لذلك، لان البرنامج الشيوعي الفلسطيني، لا علاقة له بالخلفية الفكرية لشعر درويش، ولان هذا البرنامج لا اجماع عليه في الساحة الفلسطينية، كغيره من البرامج، وربما يكون منتقدوه اكثر من منتقدي غيره من البرامج السياسية، ولم يتعامل الجمهور مع درويش كشيوعي، ولكن كشاعر فقط.

الحساسية الفلسطينية

في هذه المسألة جاءت اقوال ممدوح عدوان مرتبكة وغير دقيقة، مما جعلني مقتنعا انه غير مهموم في الاساس بالدفاع عن محمود درويش، ولكنه مدفوع لنقد نجم، وربما تجريحه دون مبررات.. لذلك وقع في المتناقضات والمناكفة غير العلمية.

□ صحيح ان الذين شاهدوا محمود درويش على شاشة التلفزيون يصافح حسين، تمنوا لو لم يشاهدوه، فهي لقطة تلفزيونية تنكد على المشاهد، ولم يكن يتوقعها، ومحمود درويش اكبر منها بكثير.. لذلك ليتها لم تحدث!!

□ ولكن غير صحيح على الاطلاق قول ممدوح عدوان: «ان في الساحة الفلسطينية الان حساسية مفرطة تجاه الشؤون الفلسطينية والمتعاملين مع هذه الشؤون من خارج المؤسسات.. ان الشارع الفلسطيني ما زال يعتبر ان عرفات ودرويش وغيرهما من

شؤونه الخاصة، وهو صاحب الحق في انتقادهم ومناقشتهم، وحتى شتمهم او تصفيتهم بالوسائل السلمية او العنيفة، ولكن حين يأتي شيء من هذا من خارج الدائرة الفلسطينية، فانه يصبح تطاولا يمس خصوصية الاسرة الفلسطينية».

لا اظن ان ممدوح عدوان نفسه مقتنع بذلك، لان هذه الحساسية الفلسطينية غير موجودة أساسا، بدليل ان ممدوح نفسه، كان دوما ـ وما يزال ـ يمارس نقد الحالة الفلسطينية التي تستدعي النقد، فلماذا لا حساسية منه، وتأتي الحساسية من غيره.. ان ما قاله احمد نجم عن محمود درويش «انه شاعر كبير يذكر بالمتنبي، لكنه شاعر بلاط».. كان ينبغي مناقشته على اعتبار هل هذا صحيح أم لا؟. هل صحيح ان درويش شاعر القضية ام لا؟ وهل صحيح انه شاعر بلاط ام لا؟. كلا الناحيتين، كان يمكن مناقشتهما لاثبات الصحة والخطأ فيهما، اما مرض (الحساسية الفلسطيني)، فلا نعتقد انه موجود، حتى لو تسلح ممدوح عدوان ـ في البحث عنه ـ بمعامل الزرع والتحليل.

نفي الحساسية

ان الشارع الفلسطيني غير مصاب بهذه الحساسية، لانه متخصص في نقد الشارع العربي رموزا وشخصيات وانظمة. وهو أي الفلسطيني، اكثر العرب ايمانا بضرورة التدخل في شؤون الاخرين (العرب)، لان مصائبه ونكساته ومظالمه، كانت ـ وما تزال ـ على يد العرب، أقصد الانظمة ورموزها. لذلك فهو غير متحسس مطلقا من نقد الاخرين ـ عربا ام غير عرب ـ لعرفات او درويش او غيرهما من الفلسطينيين. واذا اراد ممدوح عدوان الحقيقة، فهي ان الحالة الفلسطينية ليست حساسية ولكنها «الما وقرفا»، لان الذين يمارسون نقد الحالة الفلسطينية ـ في الشعر والسلوك والسياسة ـ يمارسون نفس الشيء، فينتقدون الحالة الفلسطينية ـ خاصة السياسية ـ متناسين حالتهم ومواقفهم..

كما ان الاصرار على هذه الحساسية الفلسطينية، واعتبارها كالفتاة الشائنة التي يجب ان تتلقى العقاب على يد افراد الاسرة فقط، طرح خطير، يوصلنا لقوقعه

الاقليمية، فيصبح ليس من حق الفلسطيني نقد الحالة السورية، وليس من حق السوري نقد الحالة العراقية.. الخ، فاذا نحن أمما متباعدة، العلاقة بين كل أمة واخرى، كالعلاقة بين أمة منها وبين بلجيكا مثلا.. ان الصحيح والمنطقي، ان الحالة العربية حالة واحدة، من حق اي واحد من أفراد الاسرة العربية، نقد وتحليل وتجريح ما يراه بحاجة لذلك، وعندئذ يكون السؤال: هل هذا النقد والتحليل موضوعي ام لا؟ وهل هو صحيح ام لا؟ وهذا ينطبق على ما قاله احمد نجم بحق محمود درويش وكذلك ما قاله ممدوح عدوان بحق احمد نجم، وما اقوله الان في هذا الرد.

اما التوضيحات الجديدة التي اضافها ممدوح عدوان في عدد «الحرية» رقم (١١٨٣)، فهي تحتاج لمناقشة طويلة، لان فيها من الآراء والعلاقات، ما يستحق ذلك!

شاعر أرمني: يغيشه تشارنتس، العاشق الأرض(☆)

اسهم الشعب الارمني اسهامات واضحة في الادب والحضارة العالميين، رغم المجازر الدموية التي تعرض لها على يد السلطات التركية الفاشية. وعبر كل العصور وكانت لهذا الشعب منجزات فعالة في ميادين الادب، نثرا وشعرا. ومن الاسماء الشعرية المعروفة الشاعر الارمني يغيشه تشارنتس.

ولد في ١٨٩٧ في قرية ماجو التي تقع في الجزء الارمني الفارسي، ومن سن مبكرة، انتقل مع عائلته الى مدينة قارص في الجزء الارمني المحتل من تركيا، حيث تلقى دروسه الابتدائية والثانوية. وفي ١٩١٥ ذهب الى موسكو لتحصيل تعليمه الجامعي، وانخرط في العمل السياسي بفاعلية واضحة، كان من ابرزها مساهمته في الثورة الروسية، ١٩١٧/١٩١٨، ليعود بعدها الى يريفان حيث عمل في التدريس، ومات في ١٩٣٨

(☆) نشرت في صحيفة «النهار» ٢٢/٨/١٩٨٦.

في السجن اثر محاكمات ١٩٣٧/٣٦. وكانت التهمة اليه انه (يعشق ارمينيا)، لذلك لحقه الاذى في المرحلة الستالينية، واتهم بالاقليمية والشوفينية، لانه كان (يعشق) و(يتمنى) وطنا لمواطنيه، ارمينيا، هذا الوطن الذي اقتسمته مراكز القوى العالمية آنذاك. وعندما اعلنت في ١٩١٨ جمهورية ارمينيا فرح لها فرحا لا يمكن وصفه، وغادر الى يريفان، ليتذوق حلاوة العيش على ارض وطن كان يحلم به منذ سنين. لكل ذلك، في اشعاره شوق وغرام بكل شيء في ارمينيا، وكان يحقد على كل شيء يحول به دون هذا الوطن. «من ارمينيتي الحلوة احب الكلمة لان مذاقها شمس». هذه هي صورة الوطن عنده. «ليس يحلو في قلبي الكئيب غير اسطورتها». ان قامة الشاعر تصبح اطول من قمة جبل ارارات، وهو يصدح بحب كل شيء من ارمينيا:

«احب عتمة سماواتنا ورقراق المياه،
البحيرة الشفافة وشمس الصيف،
وتنين الشتاء الاسود يهيج عاصفته العالية،
وجدران الاكواخ المدخنة البخيلة
وبلى القرون في المدن القديمة
لن انسى، ايّان ذهبت،
اغانينا الموجعة، ولا كتبنا ذات الحروف الحديدية
وما تحويه من عديد الصلوات
ما زلت، بالرغم من جرح افرغ قلبي
احب ارمينياي اليتيمة المحروقة بالشمس».

من خصائص الشعب الارمني، عبر العصور، طموحه الشديد للبناء والابداع، وليس بعيدا ان تكون هذه الصفة هي التي نبهت الدول الاستعمارية المجاورة لارضه، على هذا الشعب الذي يشكل ابداعه وتقدمه تحديا لها. فاتفقت على تقسيم ارضه، وارتكاب ابشع المجازر في حقه وطرده من ارضه بوحشية لم يعرفها التاريخ، وخاصة مجازر الاتراك العثمانيين. واحساسا من الشاعر بهذا الهم الذي ينبغي ان يتحول ابداعا وتقدما، كانت مشاركته في الثورة الروسية، لانه رأى فيها انقضاضا على الظلم

والتخلف والقهر. واسهم في الحزب البلشفي مع لينين، واصبح شاعر ارمينيا السوفياتية الاول. وكانت انتصار الثورة له تحقيقا لحلم، ليس له وحده، ولكن للشعب الارمني السوفياتي عموما:

«هنا، وهناك، من آبار المناجم
في المعامل، وفي السهوب العريضة، في الغابات
في كل الامكنة وكل الجهات،
يهدهد نشيدي العديد العديد من اخوتي.
من يمتلك اليوم ارادتنا الحديدية،
قوتنا الحمراء وسعدنا البراق
الكوني،
من يمتلكه اليوم؟

☆ ☆ ☆ ☆ ☆

قنفنا ارادة ما لا يحصى من الاخوة
ارادتهم العارمة، الكونية.
قنفة هائلة
الى ريح الايام
الى فجر الازمنة الآتية».

رغم كل مواقفه هذه، ورغم صداقته مع لينين شخصيا، وتعيينه سكرتيرا لوزير التربية في جمهورية ارمينيا التي اعلنت في ١٩١٨ ولم تعمر طويلا، الا ان الحملة الستالينية طالته، واودع السجن في ١٩٣٥، وظل الى ان مات ذات صباح في زنزانته وقد تحطمت جمجمته، وكأن موته كان انتحارا. وفي عهد ميكويان، تمت تبرئته من التهم الفردية والشوفينية، ومنذ ذلك انتشرت اشعاره، وعاد بريقها ورواجها.

من اجمل قصائده، واكثرها بساطة وعفوية، تلك التي عنوانها «اغنية الى فلاديمير ايليتش لينين» ـ الموجيك والحذاء. ويستعمل الشاعر في هذه القصيدة ـ الاغنية، ابسط

الكلمات ليحقق، ليعبر عن بساطة الفلاح وشغفه بلقاء لينين ليحقق له رغبة، وقفت دونها الاجهزة البيروقراطية، فكان لا بد من اللجوء الى لينين، ويصور لينين بعفوية قائلا:

«هادئا
وراء مكتبه
ايليتش جالس
يقرأ
يضع الملاحظات
يكتب كلمة
مشاريع متلاحقة
تتزاحم في رأسه
مشدودا كما ترتفع القبضة
شد ايليتش عقله
كنابض فولاذ حقيقي».

لقد قطع الموجيك آلاف الفراسخ، لماذا؟ ان من يتعب كل هذه الفراسخ لمقابلة لينين، لا بد ان يكون له طلب عظيم. وقابل الموجيك السكرتير فرده، ولم يستجب له للقاء لينين. فارتفع صوت الموجيك وسمعه لينين، فتح له الباب... ضحك عاليا، لان هذا الموجيك جاء الى لينين لانه يريد حذاء، بعد ان صدت في وجهه كل الابواب. ماذا كان رد فعل لينين وانطباعه؟:

«ارسل ايليتش قهقهة عالية
فرح غامر اضاء نظرته
وغمز بعينه
اخذ ورقة
كتب

«الى المسؤول... صالح لاعطاء حذاء
الى هذا الموجيك»

تعبر القصيدة عن احساس الموجيك، بأن العدالة الحقة سوف يجدها عند لينين، حتى لو كانت حذاء فقط، لان الحذاء آنذاك كان ثمينا له، ويستحق آلاف الفراسخ.

صور الشاعر يغيشه تشارنتس المجازر التي تعرض لها شعبه الارمني تصويرا رمزيا، يعيد للذاكرة اليوم حجمها، وآلاف الضحايا التي سقطت وهذا التصوير موضوع رئيسي في الادب الارمني، تماما كما كانت حياة اللاجئين الفلسطينيين الشاقة والصعبة موضوعا اساسيا في الادب الفلسطيني قبل ١٩٦٥، والكفاح المسلح والثورة الشعبية الموضوع الرئيسي بعد ١٩٦٧:

«رأيت آلاف الجراح ـ ولسوف ترى سواها
آلافا وآلاف الايدي الغريبة ـ ولسوف ترى سواها
وكما حصاد الحقل في الخريف
رأيت متروكا حصاد الضحايا...
كمهاجر رأسه ريح عقيم
رأيت عذابات آلاف السنين تمر، ولسوف ترى سواها».

والاهم من تصوير المجازر، روح الامل العظيم عند الشاعر، فالمجازر لم تضعف من امله وطموحه، ويقينه ان الشعب الارمني، سوف ينهض رغم كل الاعداء، يتعاظم نشيده، والحياة لارمينيا:

«ارمينيا، يا التي منحت لسانك الى تشارنتس
الا ترين كيف تتعاظم الاناشيد
آلافا فآلافا
ولسوف ترين سواها»

في قصيدته الجميلة (سوما)، تشعر ان (سوما) هي الفتاة الارمنية الحلوة، وهي

الارض الارمنية، وكل شيء في ارمينيا. وهي الاسم الحركي لكل ما يريده ويراه ويشتهيه في وطنه ارمينيا:

«تحترقين يا سوما في شراييننا
انت يا من طبيعتك تشبه الخمرة
ونسكر منك حتى لنريد
ان تنتظم رغبتك العالم».

انها ارمينيا التي يلخص الكلام عنها قائلا:

«وما كنت ابحث عن سواك في هذا العالم الرديء...».

ان شعر تشارنتس، يستحق المزيد من الدراسة والاهتمام، ليتعرف القراء من خلاله الى ابداع من اهم ابداعات الشعب الارمني، وهنا اسهام مهم في مضمار الادب والحضارة العالميين.

الزمن الصهيوني وبرامج التربية العربية(☆)

إذا كان الجيل الفلسطيني الجديد، جيل النكبة في داخل فلسطين المحتلة، وفي خارجها، في كافة اماكن التواجد الفلسطيني، في الاقطار العربية والأجنبية، قد قلب مراهنة العدو على الزمن الذي سوف ينتج جيلاً فلسطينيا مدجنا مسطح الانتماء، وذلك عبر تحدي هذا الجيل للعدو الاستيطاني ومقارعته بكافة الوسائل المتاحة، فإن هذا يعني ان جيل الاحتلال، ما زال صعبا على التدجين والمساومة والتعايش سواء عاش في داخل فلسطين المحتلة او خارجها. وهذه الحالة تفترض ايجاد مقومات وعوامل مساعدة تنهض بهذا الجيل، وتكون رافعة وتعميقا لانتمائه بالوطن،، وتعلقه به،

(☆) نشرت في جريدة «البيان» ١٩٨٨/٥/٨.

وطموحه الدائم للعودة إليه.. وإذا كان الجيل الفلسطيني هو المعني بذلك في الاساس، فإن التشخيص القومي لطبيعة المعركة في كافة أقطاره ان يعي انه معني ايضا بذلك، لان الوطن العربي مهدد كله بالتوسع الصهيوني المدعوم ـ لا حدود ـ من الامبريالية العالمية.. لذلك، فإن السؤال المفروض هو: كيف نعمق انتماء هذا الجيل ـ الفلسطيني والعربي ـ بعروبة فلسطين، وضرورة تحريرها، لأن تحريرها يعني دحر التوسع الصهيوني الامبريالي في الوطن العربي، واستمرار احتلالها يستتبع استمرار هذا التوسع في الوطن العربي، بدليل أن دولة الكيان الصهيوني لم تتوقف في حرب عام ١٩٦٧ عند احتلال باقي فلسطين، بل توسعت في سيناء المصرية والجولان السورية، وبعد غزو لبنان عام ١٩٨٢، وسعت احتلالها ليشمل حتى الان شريطا حدوديا واسعا من جنوب لبنان.

إن الأساس في تعميق انتماء هذا الجيل بعروبة فلسطين وضرورة تحريرها، يعتمد على مرتكزين:

الاول: برامج التربية السائدة في مدارس وجامعات الوطن العربي، فالتربية التي يتلقاها الطفل والطالب، هي التي تشكل وجدانه، وتوجه فكره ونشاطه، بدليل أن العدو الصهيوني أصر في مباحثات اتفاقيات «كامب ديفيد» على وجود بنود ثقافية تنص على شطب كل ما ينص على كراهية العدو ومحاربته في برامج التعليم المصرية.. وأية نظرة على برامج التربية والتعليم في كافة اقطار الوطن العربي، في المدارس والجامعات، تثبت ان كتب التربية والجغرافيا والتاريخ التي يدرسها أطفالنا وطلابنا لا تركز على هذا الموضوع، وهي تتعامل مع جغرافية وتاريخ فلسطين، كما تتعامل مع جغرافية وتاريخ أية دولة اخرى يدرسها الطلاب، عربية أو أجنبية. وهذا لا يكفي، لأنه لا يوصل للهدف المنشود والمطلوب حفاظا على استمرار التعلق والتأكيد على عروبة فلسطين وضرورة تحريرها. وقد أدرك الزعيم جمال عبدالناصر أهمية التربية في هذا المجال، فعمد الى وضع مقرر دراسي في كافة الجامعات المصرية، وفي السنوات الدراسية كلها، كان اسمه (المقرر القومي)، وهو متخصص في قضية فلسطين والصراع العربي ـ الصهيوني، وكان النجاح في هذا المقرر شرطا لنجاح الطالب واجتيازه السنة الدراسية لما بعدها.. لذلك فإن

برامج التربية والتعليم العربية، بحاجة ماسة وضرورية لاعادة النظر في كيفية تعاملها مع القضية الفلسطينية والصراع العربي ـ الصهيوني.

الثاني: نوع التوجيه والتلقين السائدين في البيت الفلسطيني والعربي، لأن الطفل والطالب، يمضي في بيته من الساعات أضعاف أضعاف ما يمضيه في المدرسة والجامعة، لذلك فإن ما يرسخ ويعمق ما يتلقاه الطفل والطالب في مدرسته وجامعته، هو أن يستمر البيت في نفس خط التوجيه والتوجه، وليس مبالغة أن دور البيت في هذا الميدان في نفس أهمية دور المدرسة والجامعة، إن لم يتفوق عليه.

إن هذه المسألة مهمة للغاية، ينبغي التأكيد دوما على عروبة وقومية الصراع مع العدو الصهيوني، وما يتطلبه هذا الصراع من مستلزمات في ميادين التربية والفكر والتعبئة، بالاضافة الى ميادين الحياة الأخرى من اقتصادية وسياسية وعسكرية، فالصراع مع هذا العدو صراع وجود، كما اثبتت مسيرة السنوات الماضية.

الزمن الصهيوني
وأطفال الحجارة(☆)

راهنت النظرية الصهيونية كثيرا على عامل الزمن في حسم النتيجة النهائية للصراع العربي ـ الصهيوني، وتحديدا في التطبيق الميداني لهذا الصراع في فلسطين المحتلة. وبنت النظرية الصهيونية أمالها على ان عامل الزمن يلعب دوما لصالحها، وهذا يعني انه كلما تقادم العهد على احتلالها لفلسطين، فهذا ينفي امكانية او احتمال طرد اليهود منها او تحريرها. والتعليل الفكري لهذا عند الصهاينة، يعتمد على انه مع مرور الزمن على التواجد (الاحتلال) الصهيوني في فلسطين، ينشأ جيلان متقابلان نقيضان: جيل يهودي ولد في فلسطين وتربى على ارضها، وترعرع في اجوانها وطبيعتها، فهي بالتالي

(☆) نشرت في جريدة «البيان» ١٩٨٨/٣/٣٠.

وطنه حقيقة، وانتماؤه لها مختلف تماما عن انتماء اليهودي الذي هجر اليها من كافة اصقاع العالم، ويقابل ذلك جيل فلسطيني في داخل الوطن المحتل تعايش مع الاحتلال، فاصبح سلس الانقياد لشروط المحتلين ورؤاهم، وبجانبه الجيل الفلسطيني خارج الوطن المحتل، ولد خارج فلسطين، ولم يرها، ولم يعايش تربتها، وكل ما يعرفه عنها من الكتب، لذا فهو جيل انتماؤه مسطح لا عمق ولا تضحية فيه، وهذا يعني بالمفهوم الصهيوني ان الغلبة مع مرور الزمن ستكون على ارض فلسطين للجيل اليهودي الذي ولد فيها وترعرع في اجوائها وعلى تربتها، والنتيجة عندهم الاحتلال الدائم والبقاء الابدي الذي لا ينازعهم احد فيه.

وقد عبر غسان كنفاني عن جوانب من هذا الفهم في روايته «عائد الى حيفا» ـ ربما نلتقي او لا نلتقي معه في النتيجة التي وصل اليها ـ من خلال دراسته لشخصية (دوف) خلدون سابقا ـ فـ(دوف) مولود فلسطيني ساقته ظروف التشرد عام ١٩٤٨ للوقوع في يد اسرة يهودية، فتربى يهودي الطعام والسلوك والنشأة والتربية والذوق، وعاش حياة اليهودي كاملة، الى حد انه خدم في «جيش الدفاع الاسرائيلي»، وحارب الفلسطينيين والعرب في حرب ١٩٦٧. وبعد الاحتلال وفتح الجسور حصلت مواجهة درامية بينه وبين والده وامه الفلسطينيين، ورغم تأكيد اليهودية التي ربته انها ليست امه، وانه من اصل فلسطيني، الا انه كان صريحا وحادا: «انا لم اعرف ان ميريام وايفرات ليسا والدي الا قبل ثلاث او اربع سنوات، منذ صغري وانا يهودي. اذهب الى الكنيس والى المدرسة اليهودية وآكل الكوشير وادرس العبرية. وحين قالا لي انني لست من صلبهما لم يتغير اي شيء. وكذلك حين قالا لي ـ بعد ذلك ـ ان والدي الاصليين هما عربيان، لم يتغير اي شيء. لا، لم يتغير. ذلك شيء مؤكد.. ان الانسان هو في نهاية الامر قضية».

ومنذ سنوات، والجيل الفلسطيني في الداخل والخارج، يتحدى هذه النظرية الصهيونية، فهو في الداخل وعبر ثورته الشعبية الحالية التي امتدت الى كل فلسطين المحتلة، يثبت انه لم يدجن ولم يتعايش مع الاحتلال، ولا يمكن ان يتعايش، رغم مرور عشرين عاما على الاحتلال في قطاع غزة والضفة الغربية، واربعين عاما على

احتلال فلسطين عام ١٩٤٨، فهذا الجيل هو الذي جعل الحجارة سلاحا استراتيجيا يرغم العدو على الفرار، ويوقع في صفوفه كل انواع الخسائر.. والجيل نفسه في خارج فلسطين المحتلة، وهو الذي تتشكل منه الغالبية العظمى من حملة البنادق وكوادر الثورة، وهو الجيل الذي يدافع عن مخيمات شعبه في بيروت والجنوب اللبناني، وهو نفسه الذي يقاتل العدو، ويستشهد من اجل وطنه عبر الجنوب اللبناني، وعبر كل الحدود العربية لو فتحت امامه.. لو!.. كل هذا وهو الجيل الذي ولد خارج فلسطين، ولم يعايش تربتها وهواءها، ولم يتعرف عليها الا من الكتب والأهل.. ان هذا الجيل الفلسطيني في الداخل والخارج، قلب زمن النظرية الصهيونية، واثبت للاعداء والاصدقاء، انه لا بد من فلسطين وان طال الزمن.

في الوطن العربي:
مَن.. وكيف نكتب للأطفال؟

يلاحظ دارس أدب الأطفال في الوطن العربي، أن قلة من كتاب أدب الأطفال من تخصصوا فيه، بعد دراسة اجتماعية ونفسية ولغوية لعالم الطفل، مضافا إليها الدراسة الشاملة تربويا لمختلف جوانب البيئة التي نشأ فيها الطفل، وترعرع في سني عمره من مرحلة تربوية الى أخرى، وقد نتج عن ذلك أن الكثيرين من كتاب الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية العرب، قد جرّبوا أو مارسوا الكتابة للطفل بشكل إعتباطي معتقدين ـ عن جهل ـ ان المسألة لا تعدو إختيار موضوع مما يتردد على ألسنة الأطفال وفي أجوائهم، تم التعبير عنه بإسلوب مبسط أو منمق، جزموا هم من جانب واحد أنه الإسلوب الذي يناسب الأطفال ويشدهم وينمي ثروتهم اللغوية. فماذا كانت النتيجة عند التطبيق؟. إنها خليط عجيب غريب من قصص اسطورية وخرافية، وترجمات أو اقتباسات عن آداب أجنبية غريبة عن أجواء أطفالنا وتربيتهم، وإقحام مفتعل لحوادث التاريخ العربي، وتقسيمات مزاجية خاطئة للعمر الذي يناسب هذه

القصة وتلك، وأساليب يحتاج المتخصص لمعجم كي يفك بعض غرائب معانيها، وتعبيرات بلاغية تذكرك بالمفردات التي كنا نخلقها أو نبتكرها أثناء تطبيقات دروس البلاغة في الجامعة، ووسط هذا الخليط، كانت وتكون الضحية دوما الطفل العربي الذي صرعه هؤلاء الكتاب برشقات نزواتهم الكتابية كي يضيفوا الى (أمجادهم!) مجد الكتابة للطفل، غير واعين لتأكيد المتخصصين الصارم أن الكتابة للطفل ليست أمرا يسيرا، وليس يكفي أن يكون الكاتب قد كتب عملا أو أعمالا ناجحة للكبار، كي ينجح في الكتابة للأطفال، مؤكدين على أهمية الدراسات العميقة في التربية وعلم النفس وعلم الاجتماع وأساليب اللغة، وطريقة الكتابة أثناء الطباعة والوعي الكامل بمراحل نمو الطفل إلى حد أن سن الخامسة تختلف عندهم عن سن السابعة، والسابعة تختلف عن العاشرة، ولكل سنة ضروراتها ومتطلباتها وحوافزها في عالم الطفل، وهي ليست مجرد تقسيمات جافة، ولكنها تلبي مراحل النمو عند الطفل، وضرورات كل مرحلة، واهتمامات الطفل وتطلعاته في كل مرحلة، مصاحبا لذلك أهمية مواكبة أسلوب الكتابة لمراحل النمو اللغوي، التي تتشكل في كل مرحلة منها قاموس خاص للطفل، لا بد أن يمرّ فيه قبل انتقاله لعالم قاموس لغوي آخر، مع الأخذ بعين الاعتبار تداخل هذه المراحل، والعوامل الأساسية في نمو اللغة، وما يصاحبها من إحساسات بالفشل والنجاح لدى الأطفال، لان القدرة على التعبير من مكونات شخصية الطفل في تلك المراحل. تُرى كم من الذين كتبوا للطفل العربي، أخذوا هذه الضرورات مأخذ الجد والوعي بعد دراسة لكل العوالم التي ذكرناها، كي يكتبوا الكتابة الصحيحة للطفل الصحيح؟. لا أود أن أجيب على هذا السؤال، قبل عرض نماذج من الكتابة التي (إدّعت) أنها موجهة للطفل، كي نرى كيف جاءت؟ وكيف تعاملت مع هذا العالم الخاص؟.

□ (نصر شمالي): كاتب من سورية، نشر مجموعة من القصص والكتب المختلفة سمّاها «سلسلة القسام القصصية» ـ لاحظوا إقحام اسم عزالدين القسام ـ لمجرد أن تنظيما فلسطينيا موّلها، ولأن التنظيمات دخلت سوق الشراء بالجملة باسم الدعم، وخلال سنتين تقريبا، أصدر من هذه السلسلة عددا من القصص والحكايات يفوق الأربعين، وهو كما يظهر يفوق قدرة أي كاتب متخصص، يعرف ماذا يكتب ولمن

يكتب، وقد قسمها كالتالي: «سلسلة القسام القصصية للأطفال»، و«سلسلة القسام القصصية للفتيان»، و«سلسلة القسام القصصية للشباب»، و«حكاية الانسان». وقد صدر من كل نوع منها الكثير الكثير. ترى متى يتوقف سن (الطفل) كي يبدأ سن (الفتى)؟ ومتى يتوقف سن (الفتى) كي يبدأ سن (الشباب)؟. هل أخذ الكاتب هذا بعين الاعتبار ومأخذ الجد، وهو يضع تقسيماته هذه؟، وهل وضع حدودا ودراسات للموضوع الذي يناسب هذه الأعمار؟ وهل درس نفسية كل عمر؟ وهل درس الأساليب اللغوية التي تناسب هذه الحدود والتقسيمات التي وضعها؟. الجواب للأسف: لا، فالموضوعات لا تختلف في مضامينها ومستويات أدائها، ولغة الكاتب هي نفس اللغة في المستويات الثلاثة.

فالقصص التي صدرت ضمن سلسلة الفتيان مثل: «نوافذ من ذهب» و«غلطة حمار» و«مقلاع داود» و«بستان السعادة» و«سيدة الدار» وغيرها، لا تختلف مستوياتها وأساليبها اللغوية عن القصص التي صدرت ضمن سلسلة الشباب مثل: «سليم يفقد ذاكرته» و«الأنفاق والهدف» و«حدث في سفر برلك» و«مرج الخيل» وغيرها. ولغة الكاتب وأسلوبه همانفسهما حتى في القصص التي ضمنها «سلسلة القسام للأطفال»، وهنا لا نعرف كم هو سن الطفولة عند نصر شمالي؟. في قصة من قصص الأطفال إسمها «لعبة الغيوم» جاءت التعبيرات التالية: «البرق يومض، والرعد يقصف، والمطر ينهمر». «وَمَض البرق فأضاء الدنيا كما لو أن عدة شموس سطعت دفعة واحدة!. ثم تبعه قصف الرعد المدوي الذي يصمّ الأذان». «إن الرياح تدفع الغيوم، فتجري متسابقة في الفضاء وبينما هي تتزاحم وتجري، تنطح غيمة رأس أختها فيتطاير الشرر مثلما يحدث عندما يتناطح حجران من الصّوان.. ذلك الشرر هو البرق. ثم تصرخ الغيمتان المتناطحتان من الألم، وذلك الصراخ هو الرعد، ثم تبكيان وتنهمر دموعهما.. وتلك الدموع هي المطر». مَن من الأطفال سيفهم هذه التعبيرات؟ وهل هذه القصة هي الأسلوب الصحيح لشرح كيفية تشكل الغيوم وحدوث الرعد والبرق وانهمار المطر للأطفال؟. وهل هذا الموضوع العلمي أساساً من الموضوعات التي ينبغي أن يعرفها ويفهمها الأطفال؟ أم هي من موضوعات العلوم التي تناسب الأعمار

القادمة؟.. في قصة اخرى موجهة للأطفال إسمها «الصغيرة لبنى»، تصوروا موجهة لطفل، والأب يقول لهذا الطفل: «ألا تعرف ما يحدث في بلادنا؟ ألا ترى العدو وما يدّبره ضدنا كل يوم؟. أنا لم ألاحظ أنك تهتم بأمور وطنك كما يجب.. ألا تتحادث مع (رفاقك) في المدرسة حول شؤون الوطن؟». من يتصور هذا الخطاب السياسي موجه لطفل؟ هل يعتقد المؤلف أن هذا الخطاب الحزبي الموجه لرفاقه في الحزب، يناسب قصة طفل؟ وهل هذا الطفل المفترض أن لا يتجاوز سن الثامنة مطلوب منه أن يعرف ما يدبره العدو ضدنا؟. وهل هذا الطفل مؤهل للتحدث في «شؤون الوطن»؟ هل يُعقل هذا؟. «شؤون الوطن» التي دوّخت الحكومات والأحزاب والتنظيمات، وأصابت البعض بالقرف وآخرين بالجنون، يريد نصر شمالي من طفل أن يهتم بها، وليس فقط فهو يقرعه ويؤنبه لأنه لا يهتم بها كما يجب. ويستمر الخطاب السياسي الحزبي في قصة طفل، فإذا الأب يقول لطفله: «يجب أن يكون لك موقف واضح من كل قضية». خطاب غير منطقي وفي غير مكانه، فهو موجه لعقل طفل يركض وراء البالون، ويشاهد أفلام الكرتون، ويتبول على نفسه أحيانا، ونصر شمالي يريده ان يكون له موقف واضح من كل قضية، وطبعا «كل قضية» تشمل: نزع السلاح وانهيار الاتحاد السوفيتي والنظام العالمي الجديد والحفاظ على البيئة وثقب طبقة الأوزون وغيرها، فعلى أطفالنا تحديد مواقفهم من هذه القضايا!!.

☐ منير حسني الهور، كاتب من الأردن، في قصته المنشورة ضمن سلسلة قصص الأطفال الصادرة عن دار الجليل بعنوان «عش العصفور»، يتمحك بطريقة ملتوية لا تناسب نفسية الأطفال، ولا هم مؤهلين لفهمها، كي يعطيهم درساً في طريقة تحرير فلسطين، فالعصفور دخل بيته (عشه) غراب (العدو الصهيوني)، فكيف كان موقف العصافير: «قالت إحدى العصافير: تعالوا نتعاون ونطرد الغراب، حتى لا يطمع في أعشاش أخرى. وقال عصفور أخرى: تعالوا نبني للعصفور عشا جديدا، وطلبت بعض العصافير ان يسكن العصفور وعروسه معها في أعشاشها..». ولكن العصفور يرفض ويستعين بجيوش النمل للقضاء على الغراب وقتله ورميه من فوق الشجرة، وعاد العصفور وعروسه لعشه (وطنه). إنها كتابة غير متخصص في عالم الطفل وكيفية

مخاطبته، ويجيء غير متخصص آخر في عالم النقد (فخري قعوار)، ليقول عن القصة ـ في غلافها الأخير ـ: «قد تكون خاتمة القصة مثيرة لجدل القراء والنقاد، لان المؤلف أمات الغراب فيها، وقد تظهر وجهات نظر تستكثر على عقول الأطفال مثل هذه الفاجعة. لكنني أرى أنها مقبولة في إطار واقع مأساوي... وفي إطار أن موت الغراب لم يأخذا طابعا جنائزيا حزينا، بقدر ما هو تهليلة من تهاليل النصر».. تصوروا هذه الأحكام؟ هل لها علاقة بعالم النقد؟ إنها كتابة غير مسؤولة، ترى في كل شيء حتى الكتابة للأطفال خطابا سياسيا موجها ضد العدو الصهيوني والامبريالية العالمية، ونسي الناقد ان ينهي احكامه النقدية بمقولة: (وانها لثورة حتى النصر)!.

□ شحادة الناطور، فلسطيني متخصص في التاريخ، له من الكتب المطبوعة «عبدالله بن الزبير والانتفاضة الثورية في عهد بني أمية» و«تاريخ الدولة العربية حتى نهاية الغزو المغولي»، ومن لزوم (الموضة)، لا بد من كتابة قصص للأطفال، نشر منها ما يزيد على عشر قصص قصيرة. واحدة منها بعنوان «الفزاعة». قصة العصافير والطيور التي داهمها حارس جديد معه «فزاعة» تقتل الآمنين. اجتمعت العصافير والطيور تفكر كيف تقضي على الفزاعة (طبعا يقصد بها العدو الصهيوني). وضع الخطة الحسون، ونُفذت الخطة ـ دون أن نعرف شيئا منها ـ وتم طرد العدو.. «سمعت العصافير في الغابات أغاني الفرح، فجاءت لتشارك طيور الغابة فرحها، فوضعت أكاليل الزيتون على من استشهد بكبرياء أثناء إغراق الفزاعة في الوحل».. أليس هذا تضليلا للأطفال، عندما نجعل طرد العدو مهمة سهلة للغاية، يضعها (الحسون)؟ ولأنها سهلة لا يذكر الكاتب أي شيء عنها، هذا وهو متخصص في التاريخ، فما بالك لو كان متخصصا في موضوع آخر!

□ وفي مقابل ما سبق من نماذج عشوائية غير مدروسة لا موضوعا ولا أسلوبا، تأتي النماذج القصصية المدروسة التي نشرتها «ورشة الموارد العربية» في قبرص، وهي إقتباس وإعداد من سلسلة قصص «من طفل الى طفل»، وهو برنامج عالمي كان قد أطلقه معهد صحة الطفل في جامعة لندن، وهو يقوم على تعليم الأطفال الاهتمام بصحة وخير الأخرين في مجتمعهم الصغير. وليس نجاح هذه السلسلة، لأنها مترجمة

أو مأخوذة من برنامج أجنبي للأطفال، كي يقول البعض إنها عقدة الأجنبي، ولكن لأنه برنامج مدروس بعناية، وكل قصة من قصصه تخدم هدفا صحيا أو بيئيا محدداً، وأشرف على إعداد مادته العلمية فريق من الاختصاصيين، ويكفي أن نذكر مثالا واحداً لإحراج العديد ممن يصرّون على الكتابة العشوائية للأطفال في عالمنا العربي. إن قصة «مغامرات موسى في النهر» المنشورة ضمن سلسلة ورشة الموارد العربية، توضح على الغلاف أنها «قصة عن مخاطر الماء القذر»، وقد كتبت النص الأصلي باللغة الانجليزية Paulette Edwards عام ١٩٨٥، ولكن المادة العلمية للقصة فقد أشرف عليها فريق من الإختصاصيين شمل:

- Ken Cripwell من منظمة الصحة العالمية ومعهد التعليم في لندن.
- Dr. Paulette Edwards من مؤسسة إنقاذ الطفولة في زنجبار.
- Shan Griffith - Pinna متخصص في التأهيل العلمي.
- Hugh Hawes من معهد التعليم في لندن.
- Dr. Keith Lowe إستشاري في التربية والتعليم، وزير تربية سابق في جامايكا.
- Professor David Morely من معهد صحة الطفل في لندن.

بالاضافة الى مجموعة من الاستشاريين الصحيين والتربويين. أما أسلوب القصة، فهو سهل سلس، يتناسب (قاموسه) اللغوي مع سن الأطفال الموجهة لهم هذه القصة، فلا تعقيدات بلاغية، ولا تشابيه تحتاج لمتخصص في فك ألغازها، كما قرأنا في نماذج القصص العربية التي استشهدنا بها.. وهذه نماذج من أسلوب القصة:

- «موسى وعلي صديقان في العاشرة من العمر. عليّ يحب المدرسة، وهو تلميذ مجتهد يساعد أباه في الحقل، ويساعد أمه في المدرسة..».

- «يا موسى أحضر لنا الماء من عند الصخرة لأن ماء النهر يجري هناك بسرعة. إنه أنظف... يا موسى لا تملأ الجرة من الماء الراكد..»... الخ. قصة علمية في حوالي (٢٥) صفحة، يُحشد لها فريق من الاختصاصيين في عدة ميادين، بينما (نصر شمالي) وحده - وكأنه عالم بكل موسوعات الحضارة والتاريخ - يتولى كتابة (سلسلة حكاية

الإنسان) التي تتعرض لـ: الشمس والارض، والانسان وعملية نشوء الأمم، ومهد الحضارات البشرية، ومجتمعات العالم القديم، وتوالد المدنيات العالمية، ونشوء المجتمعات وزوالها.. وموضوعات أخرى عديدة من مختلف فروع المعرفة الإنسانية. أليس نحن أمام نقيضين: الكتابة العلمية الهادفة التي يتولاها المتخصصون في كل موضوع، والكتابة (الفهلوة) التي يلم صاحبها الفرد بكل الموضوعات في كل الأزمان!.

إن الكتابة للطفل ليست كما يضاف إلى كم، كي يحصي الكاتب على ظهر الغلاف عدد هذه الكتب، معتقدا أنها إنجازات فذّة... إنها كتابة مسؤولة، تحتاج إلى جهد الدارس المستوعب لنفسية الطفل ومراحل نموه ولغته وبيئته. إنها الكتابة الأصعب، فالكبار قادرون على تمحيص ما يكتب لهم، ولكن الأطفال هم في الغالب ضحايا ما يقرأون أو ما يسمعون أو ما يشاهدون... فلنرحم هؤلاء الأطفال من نزوات الكتابة غير المسؤولة، وليترك هذه الكتابة كل من هو غير مؤهل لها، ففارسها من درس وتعب، فعرف لمن يكتب، وكيف يكتب!.

ذهاب أدباء الكويت إلى الأردن
أكثر جدوى من المقاطعة

قضايا سياسية ساخنة
أمام مؤتمر الكتاب العرب(☆)

تستعد العاصمة الأردنية عمان لاستضافة المؤتمر الثامن عشر للأدباء العرب، ومهرجان الشعر العربي التاسع، في الفترة من الثاني عشر حتى التاسع عشر من ديسمبر (كانون الاول) الحالي، وهو المؤتمر الدوري للأدباء العرب الذي يناقش ـ عادة ـ في كل دورة من دورات انعقاده محاور أدبية محددة، ثم ينتخب أعضاء الأمانة العامة الجديدة، والأمين العام الجديد. ويأتي انعقاد المؤتمر الجديد هذا العام وسط ظروف عربية سياسية معقدة، ويزيدها تعقيداً ان تكوين الاتحادات الأدبية في العديد من الدول العربية، يجعلها الى حد كبير مرتبطة بالسلطة السياسية القائمة، مما جعل في أغلب الدورات السابقة الشأن السياسي يطغى على الحدث الأدبي، وتحديداً في مهرجان الشعر المرافق للمؤتمر، واثناء انتخابات الأمين العام للاتحاد. وحسب الاتصالات

(☆) نشرت في جريدة «الشرق الاوسط» بتاريخ ٩٢/١٢/١١.

الجارية لعقد المؤتمر، فمن المتوقع إثارة العديد من القضايا والأزمات ذات الطابع والخلفية السياسية التي قد تهدد انجازات المؤتمر ومنها.

مشاركة الوفود الخليجية

حسب مداولات واتصالات الوفود المعنية، تتردد في الكواليس الأدبية، احتمالات مقاطعة بعض الوفود الأدبية الخليجية، خاصة وفد رابطة الادباء في الكويت لأعمال المؤتمر، احتجاجاً على موقف الأردن أثناء غزو واحتلال الكويت من النظام العراقي في أغسطس (آب) عام ١٩٩٠، حيث لا زالت الحساسية الكويتية عالية ضد الأردن بسبب هذا الموقف، وقد أدت هذه الحساسية الى موجة انتقادات عارمة ضد رئيس مجلس الأمة الكويتي الجديد أحمد العدساني بسبب برقية الشكر التي أرسلها رداً على برقية التهنئة التي تلقاها من عبد اللطيف عربيات رئيس مجلس النواب الأردني، بمناسبة فوزه برئاسة مجلس الأمة الكويتي.

وقد ظلت قضية هذه البرقية تتفاعل في أوساط الصحافة ومجلس الأمة الكويتي، حتى حسمها أحمد العدساني، بتصريحه العلني بأن برقيته الجوابية أرسلت لرئيس مجلس النواب الأردني بطريق الخطأ الروتيني عبر موظفي الادارة، وسوف يحاسب الموظف المسؤول عن ذلك الخطأ.

ومن وجهة نظرنا، فإنه إذا كان لحساسية الشعب والأدباء الكويتيين ما يبررها، فإن مشاركتهم في أعمال مؤتمر اتحاد الكتاب العرب في عمان لها ايضا ما يبررها، وبشكل أقوى من مبررات المقاطعة، خاصة ان الظروف السياسية والشعبية في الأردن اليوم غير ما كانت عليه في اغسطس عام ١٩٩٠. وكل المؤشرات توحي بقرب اعلان القطيعة بين الأردن والنظام العراقي.

فلماذا لا يستفيد وفد الأدباء الكويتيين من هذه الأجواء، عبر مشاركتهم، ليطرحوا قضية مهمة، وهي دور الأديب العربي في التعامل مع الظروف السياسية الطارئة في العالم العربي؟ وعلى أدباء الكويت ان يعرفوا ويدركوا مسبقاً انه ليس كل أدباء وكتاب

الأردن كانوا مع غزو بلادهم واحتلالها، ولكن الرافضين لذلك لم يجدوا الفرصة أو الشجاعة للتعبير عن رفضهم، لأن الأجواء المحمومة الغوغائية التي كانت سائدة آنذاك في الأردن، لم تساعدهم على ذلك. إلا ان الأجواء اليوم مختلفة. ومن الضروري مشاركة أدباء الكويت في هذا المؤتمر، كي يرفعوا صوتهم عالياً في داخل المؤتمر: لماذا؟

وكيف يقبل أديب عربي ان يؤيد احتلال قطر عربي على يد وأقدام جيش قطر عربي آخر؟ ان هذا السؤال وما سيعقبه من مناقشات حادة، وربما يقود المؤتمر الى ميثاق شرف للأدباء العرب، يوجه مواقفهم، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار ان العديد من الأدباء العرب أصوات لحكام بلادهم، ومنظرون لمواقفهم السياسية.

ان الأجواء الرسمية والشعبية في الأردن مختلفة اليوم، بعد أن أدرك الجميع ـ بعد عامين وعدة شهور ـ حجم المصائب التي جرتها (أم الكوارث) على الأمة العربية، وهي فرصة للأديب الكويتي كي يرفع صوته عالياً أمام وفي وجه الكثيرين الذين نظموا القصائد الشعرية والنثرية في «القائد صدام!»، والذين تغزلوا فيه وفي محاسنه الجمالية بالفصحى والعامية.. ليت أدباء الكويت يشاركون في هذا المؤتمر، ليسألوا زملاءهم الأردنيين والفلسطينيين: كيف تطالبون بدحر الاحتلال الاسرائيلي عن فلسطين، وفي الوقت ذاته أيد أغلبكم الاحتلال العراقي للكويت، هل هناك احتلال قبيح ومرفوض، وهناك احتلال جميل ومقبول؟ هل الاخلاق واحدة، أم ان الاخلاق تتجزأ؟. نعم من مصلحة الكويت ومصلحة الأمة العربية ومستقبلها، ان يشارك أدباء الكويت في هذا المؤتمر، علّ أسئلتهم هذه، وما يتلوها من نقاشات، تؤسس لميثاق شرف يلزم الأدباء العرب!

قضية الرابطة والاتحاد

ومن القضايا التي سوف تثار أمام المؤتمر، قضية (اتحاد الكتاب) في الأردن، وهو الاتحاد الذي تشكل عام ١٩٨٧ بقرار من وزير الثقافة الاردني محمد الخطيب، إثر قرار رئيس الوزراء زيد الرفاعي بحل (رابطة الكتاب) آنذاك، بصفته حاكماً عرفياً، بحجة تدخل الرابطة في العمل السياسي. وبعد عودة الرابطة للعمل في عام ١٩٨٩، وصعود

رئيسها الدكتور خالد الكركي وزيرا للثقافة، ظل (اتحاد الكتاب) قائما، فأصبح في الأردن تنظيمان للكتاب، يدعي كل منهما الشرعية، رغم الفارق الكبير في عدد ونوعية أعضاء التنظيمين، مما يجعل الرابطة هي التي تضم وتمثل الغالبية العظمى للكتاب والمبدعين الأردنيين.

ولا شك ان الأخذ بالمبدأ الديمقراطي كاملاً، يجعل من حق (الرابطة) و(الاتحاد) ان يمارسا العمل الثقافي في الأردن على حد سواء، اخذين في الاعتبار ان البقاء دوما للأصلح والأفضل، إذ ليس من الديمقراطية ان نطالب أعضاء الاتحاد بحل اتحادهم رغم نشأته الرسمية ـ الحكومية، فهو يضم عدداً من الكتاب، ليس من حق أحد ان يجبرهم على حل انفسهم أو الانضمام للرابطة، فماذا يغير وجود اتحادين أو تنظيمين أو رابطتين للكتاب، ففي العديد من الدول الغربية أكثر من رابطة وتنظيم للكتاب والأدباء، دون إدعاء أحد منهم اسطوانة (الممثل الشرعي الوحيد)، فالساحة الثقافية فيها متسع للجميع، وفي النهاية الجمهور الأدبي لا يلتف إلا حول المبدع الحقيقي، وفي هذه القضية دور لاتحاد الكتاب العرب، لأننا نسمع في الساحة الأردنية من يقول: لا يعترف أحد بالاتحاد، لا عربياً ولا دوليا، وهل تشكيل تنظيم للكتاب، يشبه (إعلان دولة) تحتاج لاعتراف عربي ودولي بها.. إذا كنا فعلاً مؤمنين بالديمقراطية، وتخلو عقولنا ونفوسنا من صفة التسلط والقمع ومصادرة حريات الآخرين، فمن حق أية مجموعة من الأدباء والكتاب تشكيل الاطار الذي يجمعها وينظم حضورها وفعلها الثقافي، لأن الديمقراطية لا تتجزأ!

الشباب وأدباء المهجر

من القضايا التي يستعد عدد من الكتاب والأدباء العرب رفع مذكرة بشأنها، قضية الكتاب والأدباء العرب الذين يعيشون خارج الوطن العربي وتحديداً حسب مراكز تجمعهم في لندن وباريس وأمريكا والدول الاسكندنافية (النرويج والدنمارك والسويد). ففي هذه التجمعات يوجد عشرات من الكتاب والمبدعين العرب من مختلف الاقطار، وبالتالي فإن فعاليات ونشاطات مؤتمرات الاتحاد لا تلتفت لهم، لأن أغلبها يدار من

خلال روابط الكتاب في الأقطار العربية التي تعني باعضائها فقط، أما من هم في هذه المنافي، فلا يشملهم العمل الثقافي للاتحاد، وفي المذكرة التي سترفع للمؤتمر، يطالب بعض الأدباء والكتاب، بأهمية دعم الاتحاد العام للأدباء العرب، موضوع تأسيس روابط للكتاب العرب في مراكز تجمعهم الأوروبية والامريكية، وإذا نجحت الاتصالات الجارية، فربما يعلن في المؤتمر ذاته عن اعلان تشكيل (رابطة الكتاب العرب في الدول الاسكندنافية).

ويقام عادة على هامش فعاليات المؤتمر، مهرجان الشعر العربي، حيث يدعى الشعراء العرب من كافة الأقطار لالقاء قصائدهم أمام الجمهور في الدولة المضيفة للمؤتمر، وقضية الشعراء الشباب، قضية جديدة ـ قديمة مثارة للنقاش، ويعاد نقاشها من جديد أمام وعلى طريق عقد هذا المؤتمر، فالملاحظ ان الشعراء المدعوين للمهرجان، هم في غالبيتهم نفس الوجوه التي تشارك في مهرجانات الشعر الثمانية الماضية، وبعضهم قد توقف عن العطاء الجديد الخلاق منذ سنوات، وبعضهم قد تخصص في مديح الانظمة المضيفة، ولا نريد إثارة حساسيات بذكر الذين تغنوا بالطغاة (حراس البوابة الشرقية).. وهم أنفسهم الذين يشاركون في المهرجان الشعري التاسع، وكأن العالم العربي يخلو إلا من هذه الأسماء العشرة، الذين هم شعراء كل المهرجانات، وبعضهم شعراء كل المناسبات، حتى لو كانت المناسبة تم نقيضتها.

مشاهد وانطباعات

عن تناقضات

ثقافية عربية معاصرة

مزايدات في الاقوال وازدواجية في الافعال(☆)

تصادفت زيارتي الاخيرة للأردن فور انتهاء مؤتمر اتحاد الكتاب والأدباء العرب، لذلك كان غبار ما اثير حول هذا المؤتمر ما زال عالقا في الاجواء الادبية والصحافية الأردنية. ولم التق زميلا من هذه الاجواء إلا كان حديثنا ونقاشنا حول المؤتمر وما سبقه من مقدمات وما أعقبه من نتائج. ورغم مرور عدة اسابيع على تلك اللقاءات والنقاشات، فإن العودة اليها بهدوء وصراحة وموضوعية، يمكن ان يثري الحوار في الساحة الأدبية العربية، ويجعل حبل التواصل ممكنا، بعد ما يشبه «الانقسام» او «القطيعة» التي اعقبت ذلك المؤتمر. وفي البداية أود التمهيد باقرار بعض المسائل، كي

(☆) نشرت في «الشرق الاوسط» بتاريخ ٢/٣/٩٣.

يكون الحوار القادم او المقترح في مستوى يليق بسمعة المثقف العربي، والأمل المنوط به داخل مجتمعه.. من هذه المسائل:

١ ـ ضرورة تقييم قضايا الخلاف بموضوعية اخذين بعين الاعتبار، الظروف والحيثيات كافة، دون اللجوء الى لي عنق الحقائق، كي تخدم مصلحة عامة لطرف من الاطراف، او مصلحة شخصية لكاتب من الكتاب، أو باستعمال مصطلح السياسة الذي راج اخيرا، عدم الكيل بمكيالين إزاء حدثين متطابقين.

٢ ـ عدم اللجوء الى اسلوب (الردح) و(الشتائم) وتبادل التهم التي اصبحت سمة من سمات الشارع الثقافي العربي، لأن اسلوب السباب والقدح لا يمكن ان يخفي الحقيقة، وان اثار حولها الغبار والضباب لفترات قصيرة، فعمر الكذب قصير، كما قالوا في الأمثال العربية.

٣ ـ عدم مسؤولية اي كاتب او صحافي إلا عما يكتبه، دون النظر الى نوع الوسيلة الاعلامية التي يكتب فيها وممولها.

وأنا اعني هذا حرفياً وجدياً، وأي كاتب او صحافي مسؤول عن آرائه ومواقفه فقط، وهذا ما جعل قرار نقابة الصحافيين الأردنيين ـ عند البعض ـ العام الماضي، بطرد الصحافي سلطان الحطاب من عضويتها، قراراً خاطئاً، لان النقابة اعتمدت في حيثيات قرارها على انه أدلى بحديث صحافي للتلفزيون الاسرائيلي اثناء انعقاد مؤتمر مدريد للسلام، دون ان تتطرق لمضمون الحديث. وكم كان حرج النقابة عندما استقبل الملك حسين، سلطان الحطاب، ومنحه وساماً أردنياً، بعد قرار طرده بعدة أيام، وعاد سلطان الحطاب ليكتب زاويته اليومية في جريدة «الرأي» كالمعتاد.

بعد اقرار هذه المسائل، أعود للنقاشات والحوارات التي جرت مع الزملاء الصحافيين والكتاب في الاردن، سواء من التقيتهم شخصيا، أو خلال الندوة التي قدمتها في رابطة الكتاب ـ فرع اربد، وكانت بعنوان «الوعي بالقضايا العربية في الوجدان الاسكندنافي»، من أهم تلك الموضوعات التي تطرق لها النقاش؟

عضوية مصر

لقد جرى تغييب العديد من الحقائق الخاصة بهذا الموضوع، لأن المسالة واضحة ولا تحتاج لاجتهادات وتحليلات، فقد كان تجميد عضوية مصر في الاتحاد إثر توقيع معاهدة الصلح المصرية ـ الاسرائيلية، وتأييد بعض اعضاء اتحاد كتاب مصر لهذه المعاهدة، وكان ذلك عام ١٩٧٩، اي قبل (١٤) عاما، ومنذ ذلك التاريخ، استجدت العديد من المتغيرات السياسية، كان اهمها انعقاد مؤتمر السلام في مدريد، ثم تواصل المباحثات الاسرائيلية مع الفلسطينيين والاردنيين واللبنانيين والسوريين، واصرار كل الأطراف على استمرار المفاوضات للوصول الى اتفاقيات سلام تنهي مسألة الصراع العربي ـ الاسرائيلي، وفي الوقت ذاته صاحب هذه المفاوضات تاييد الغالبية العظمى من الصحافيين والكتاب العرب لها ولاستمرارها، والدفاع عنها بصفتها الخيار الوحيد المتاح امام الأطراف العربية المشاركة فيها. وايضا، لم نسمع ولم نقرأ اي بيان من اي رابطة او اتحاد كتاب عربي، يدين هذه المفاوضات ويطالب بوقفها، بالعكس لقد تطوع كتاب وسياسيون حزبيون في الأردن لنقد من يطالب بوقف المفاوضات. والسؤال الآن: ما هو هدف هذه المفاوضات مع اسرائيل؟ أليس هدفها الوصول الى معاهدات صلح أيا كانت الشروط والنتائج لكل طرف عربي؟ وبصراحة اكثر: ليت هذه المفاوضات تعطي نتائج، كما اعطت معاهدة الصلح المصرية ـ الاسرائيلية، وهو الانسحاب الاسرائيلي من كل سيناء المصرية. ليت الجانب الفلسطيني يتوصل للانسحاب الاسرائيلي من كل غزة والضفة الغربية. وليت الجانب السوري يتوصل للانسحاب الاسرائيلي من كل الجولان. لذلك وضمن كل هذه المتغيرات العربية، يصبح من غير المنطقي الاستمرار في تجميد عضوية اتحاد كتاب مصر، وهذا هو (الكيل بمكيالين) بعينه، وكان الأحرى بمؤتمر الاتحاد أن يتخذ في جلسته الاولى قرارا بانهاء تجميد عضوية اتحاد كتاب مصر، ويطالب الاتحاد بارسال وفده للمشاركة في اعمال المؤتمر، لان من اتخذ قرار التجميد هو الذي يتخذ قرار انهائه. هذا هو المنطقي والطبيعي إلا اذا كانت (مفاوضات عن مفاوضات بتفرق)، وأمل ان لا يخرج علينا احد بالرأي القائل: مفاوضات مصر كانت منفردة، أما المفاوضات الحالية فهي جماعية!

نشأة غير ديمقراطية

أثيرت اثناء المؤتمر وبعده، مسألة الاتحادات والروابط العربية للأدباء والكتاب، حيث اعتبر البعض ان المشكلة تكمن في الاتحادات التي هي جزء من انظمتها الحاكمة، وبالتالي تنتفي عنها صفة الاستقلالية، وهذا بدوره ينعكس على توجهاتها وقراراتها ومواقفها. واعتقد ان هذه المسألة لا تحتاج الى مزيد من النقاش والخلاف، غير ناسين ان العديد من الكتاب المصريين اتخذوا بشكل فردي مواقف مناوئة لاتفاقيات كامب ديفيد ومعاهدة الصلح المصرية ـ الاسرائيلية عام ١٩٧٩، وشكلوا ما عرف باسم «جبهة الدفاع عن الثقافة القومية في مصر». ولمزيد من التوضيح والتدليل نسأل: هل هي صدفة انه اثناء مشكلة احتلال العراق للكويت وما اعقبها من تطورات، كانت الاتحادات والروابط العربية التي أيدت الاحتلال ودافعت عنه، هي اتحادات وروابط الدول التي أيدت الاحتلال بشكل أو آخر. انها ليست صدفة، ولكنها المواقف المرتبطة بالنشأة غير الديمقراطية لهذه الاتحادات والروابط في غالبيتها، فتكون دوما مؤيدة للنظام الحاكم، متناغمة مع موسيقى مواقفه، واستطيع الزعم او الادعاء او القول: لو ان مواقف الانظمة العربية من احتلال العراق للكويت اختلفت عما كانت عليه عام ١٩٩٠ من الموقف المعروف آنذاك الى النقيض، لاختلفت مواقف اتحادات الكتاب وروابطهم أيضا الى النقيض، فكل شيء محكوم بنشأته وتشكيله، وما نشأ بعملية قيصرية من الانظمة لا يمكن ان يتمرد على مواقفها، وفي ذلك تتساوى كل الاتحادات والروابط العربية، مهما كان حجم ونوع بعض الاستثناءات المحدودة التي نعرفها ولا ننكرها.

في الندوة التي قدمتها في فرع إربد لرابطة الكتاب الاردنيين بعنوان «الوعي بالقضايا العربية في الوجدان الاسكندنافي» تطرق النقاش الى مسائل متعددة على هامش الموضوع الاساسي للندوة، ومنها سياسة الكيل بمكيالين التي يتعامل فيها مجلس الامن والدول الكبرى مع قضايا العالم، خاصة ما تردد حول كيف استعمل مجلس الامن القوة العسكرية لارغام العراق على تطبيق قرارات المجلس القاضية بانسحابه من الكويت، في حين يتقاعس المجلس ولا يلجا للأسلوب ذاته لاجبار اسرائيل على احترام القرارات الدولية الخاصة بعودة المبعدين الفلسطينيين. وقد دار نقاش حاد وصاخب عندما أيدت

هذه النظرة، ولكن مضيفا ان الرأي العام الثقافي في الدول الاسكندنافية يتقبل اطروحاتنا هذه، ويدين مجلس الامن بعنف وقسوة، ولكنه في الوقت ذاته يحرجنا نحن كتاب فلسطين، عندما يواجهوننا بموضوع اننا نحن ايضا نكيل بمكيالين، فكيف نطالب بدحر الاحتلال الاسرائيلي عن فلسطين المحتلة، وفي الوقت ذاته أيد غالبيتنا الاحتلال العراقي للكويت؟ بماذا نجيبهم؟

أما مسألة الديمقراطية للشعب العراقي، فقد كان مدخل الحديث فيها، ما ذكرته حول اساءة بعضنا وازدواجيته في فهم الديمقراطية والتعددية السياسية، وذلك من خلال مناقشة ما كتبه الزميل فخري قعوار في مجلة «شيحان» الأردنية بتاريخ ٣/١٠/ ١٩٩٢ واصفا فيه المعارضة العراقية بالعمالة لأمريكا، معتبرا ان الدعوة للديمقراطية وللتعددية السياسية للشعب العراقي دعوة مشبوهة، وفي رأيه ان الأولوية الان لفك الحصار عن العراق فقط، ويقدم (فتوى) نيابة عن الشعب العراقي بأنه لا يوجد اي بديل افضل من نظام صدام حسين. من يتصور هذا؟ ومن يصدق هذا من صحافي وكاتب عربي عرف معنى القمع ومصادرة الحريات، ثم نَعمَ بالحرية والديمقراطية التي أوصلته لعضوية مجلس الامة الأردني؟ هل صحيح ان الحصار المفروض على العراق عبر قرارات مجلس الامن، يبرر لنظام صدام حسين كل هذا القمع والتنكيل بالشعب العراقي؟ ومن يقول او يؤكد: انه في ظروف كظروف العراق هذه، يؤجل الحديث عن الحريات والديمقراطية؟ هل مسألة الحريات الانسانية واحترام حقوق البشر من المسائل الموسمية التي يصح الحديث فيها حينا ولا يصح حينا آخر؟ ونسأل الزميل فخري قعوار: لماذا تظاهر الشعب الاردني في نيسان ١٩٨٩ مطالبا بالخبز والحرية والديمقراطية وهو يعرف ان الاردن محاصر فعلا من اسرائيل وتنتهز الفرص لفرض مشروعها الخاص بالوطن البديل؟ هل كان المتظاهرون الأردنيون آنذاك عملاء لاسرائيل؟ اذا اعتمدنا قياس ومنطق فخري قعوار، فما كان يحق للأردنيين المطالبة بالديمقراطية والتعددية السياسية في عام ١٩٨٩. ان الاخلاق لا تتجزأ، فالحرية هي الحرية، والديمقراطية هي الديمقراطية، سواء في زمن السلم او الحرب، في زمن الحصار او غيره.

وفي هذا السياق يؤكد على ذلك الكاتب الأردني (نزيه ابو نضال) ويذكر انه في ايام اشتداد ازمة الخليج الأخيرة، حاضر في مؤسسة شومان عن «الديمقراطية في ظروف الحرب». ولست ادري كيف سمح الزميل فخري قعوار لنفسه، ان يصدر حكمه بأن نظام صدام حسين هو افضل بديل متاح للشعب العراقي الآن؟ ومن اعطاه هذا التوكيل نيابة عن ١٦ مليون عراقي؟ انه القمع بعينه، وانها الدكتاتورية ذاتها. ووسط تلك الحماسة لنظام صدام القمعي، لم يستنكر احد جريمة صدام في اغتيال المواطن العراقي الدكتور مؤيد الجنابي، علنا في شوارع عمان، رغم البيانات التي أكدت اعتراف القاتلين بانهما ارسلا من قبل المخابرات العراقية. أليس هذا السكوت وعدم القدرة على، او عدم السماح بقول كل ما يجب ان يقال، هو ما جعل كاتبا معروفا، هو (مؤنس منيف الرزاز)، يعلن عن توقفه عن كتابة عموده اليومي في صحيفة «الدستور» الأردنية. وهل الديمقراطية الحقيقية وتطبيقاتها الميدانية، هي التي تجعل بعض السياسيين والكتاب (فخري قعوار، ناجي علوش)، يطالبون في بيان رسمي وزع في ٢٠/١٢/١٩٩٢، مطالبين بفك الحصار الرسمي الاردني عن العراق؟ وهل صحيح فعلا ان هناك حصارا رسميا اردنيا ضد العراق؟ وهل صحيح ان التزام الاردن بقرارات مجلس الامن يعتبر مشاركة في الحصار؟ هل هذا البيان ينم عن حد أدنى بالمسؤولية؟

وكما قال لي احد المسؤولين: هؤلاء المزايدون يريدون اعطاء اسرائيل الفرص والذرائع باننا ايضا لا نتقيد بقرارات مجلس الامن، كما هي لا تتقيد وترفض عودة المبعدين الفلسطينيين، ان الحماسة الشديدة لنظام صدام حسين، والسكوت المقصود على كل جرائمه بحق الامة العربية، وبحق الشعب العراقي ذاته، حماسة تدفع للشبهة! ولماذا لا يسمح لأي كاتب أو صحافي بالكتابة عن حق العراقيين في الحرية والديمقراطية، وليت الجميع، اصحاب صحف وصحافيين، يستمعون لآراء عشرات الآلاف من العراقيين الذين هربوا الى الأردن، واقاموا فيه، ويرفضون العودة، وبينهم اساتذة الجامعات والأطباء والمهندسون ورجال المسرح، وليس اخرهم سعد البزاز رئيس تحرير «الجمهورية» العراقية الذي هرب الى الاردن.

ان أوضاع الساحة الثقافية العربية كما هي اليوم، لا تبشر باي اسهام في مسالة

التضامن العربي التي يرجوها السياسيون، ولا بد من العودة الى تأصيل العديد من المفاهيم الاخلاقية، ومن اجل ذلك وللوصول اليه، من المهم مناقشة فكرة الزميل الدكتور محيي الدين اللاذقاني، حول قيام هيئة عربية للحوار، تجمع كتابا ومفكرين وصحافيين من مختلف الاقطار العربية، تكون مهمتها اقامة الجسور الفكرية المشتركة بينهم، لان من لا تردعه اخلاقه لا تردعه اية مواثيق شرف، تعودنا على كسرها قبل ان يجف الحبر الذي كتبت به.

ماذا سيكتب المبدع الفلسطيني لاحقاً؟(☆)

طوال العقود الاربعة الماضية، تمحورت كافة فنون الابداع الفلسطيني حول محورين اساسيين: الاول، استغرق العقد اللاحق لنكبة عام ١٩٤٨ وتركز فيه الابداع على اثار النكبة النفسية والاجتماعية، وما نتج من تشرد ولجوء اثر ضياع الوطن. اما الثاني فقد استغرق العقود الثلاثة السابقة التي تبدأ بانطلاقة المقاومة الفلسطينية حيث اصبحت المقاومة والصراع مع العدو الصهيوني وتفريعات ذلك من صمود وحرب تحرير شعبية هي الموضوعات الاساسية للابداع الفلسطيني من شعر وقصة ورواية ومسرحية وفنون شعبية حتى الاعمال التي كتبت بين المرحلتين، النكبة والمقاومة، جاءت لتبشر بالمقاومة او تدعو لها، ومن اهم هذه الاعمال رواية «رجال في الشمس» ـ ١٩٦٣ ـ لغسان كنفاني، التي أدان فيها محاولات الخلاص الفردي غير الملتحمة بالجماهير، لأن مصيرها الفشل الذريع والموت في صحراء لا حياة فيها. ولم يكتف بهذه الادانة، انما اطلق صرحته ـ النبوءة «لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟» مهيبا بهذا الشعب ان

(☆) نشرت في «الشرق الاوسط» بتاريخ ٩٢/٩/٣١.

يتحرك فالموت محدق به من كل الجوانب، فالسكوت موت، والفرار موت، ولا بد من دق جدران الخزان.

وقد سيطرت حركة المقاومة بتأثيراتها الى حد انها اصبحت الموضوع الرئيسي، وربما الوحيد للأدب الفلسطيني، حتى قصائد الحب جعلت الحبيبة هي الوطن، والوطن هو الحبيبة، الى حد ان قصائد الحب العادية، كانت تلاقي استهجان بعض القراء والنقاد، فموضوع المبدع الفلسطيني هو المقاومة والوطن فقط، واذكر انه في حصار بيروت عام ١٩٨٣، واجه رسمي ابو علي موجة من النقد والاستهجان، لانه كان يكتب في جريدة «النهار» قصائد لا تمت بصلة مباشرة للحصار والصمود. وقبل ذلك بعامين لاقت الاستهجان نفسه مجموعته القصصية «قط مقطوع الشاربين اسمه ريس» للسبب نفسه. وقد اثر هذا الجو النقدي الصارم على المبدعين انفسهم، الى درجة ان غسان كنفاني، رغم الاستحسان الهائل لروايته «ما تبقى لكم» ـ ١٩٦٦ ـ لدى غالبية النقاد، اعتبرها هو نفسه «رواية فاشلة»، وقد قال عنها: «في الواقع رواية ما تبقى لكم هي قفزة من ناحية الشكل، لكنها اثارت في نفس الوقت تساؤلات بالنسبة لي. لمن أكتب أنا؟».

«هذه الرواية قلة يستطيعون من بين قرائنا العرب ان يفهموها. فهل انا اكتب من اجل ان يكتب احد النقاد في مجلة انني اكتب رواية جيدة، ام انا اكتب من اجل ان اصل الى الناس وان تكون هذه الرواية شكلا من اشكال الثقافة الموجودة في مجتمعنا والتي من واجب المثقف ان يتعامل فيها مع الناس؟».

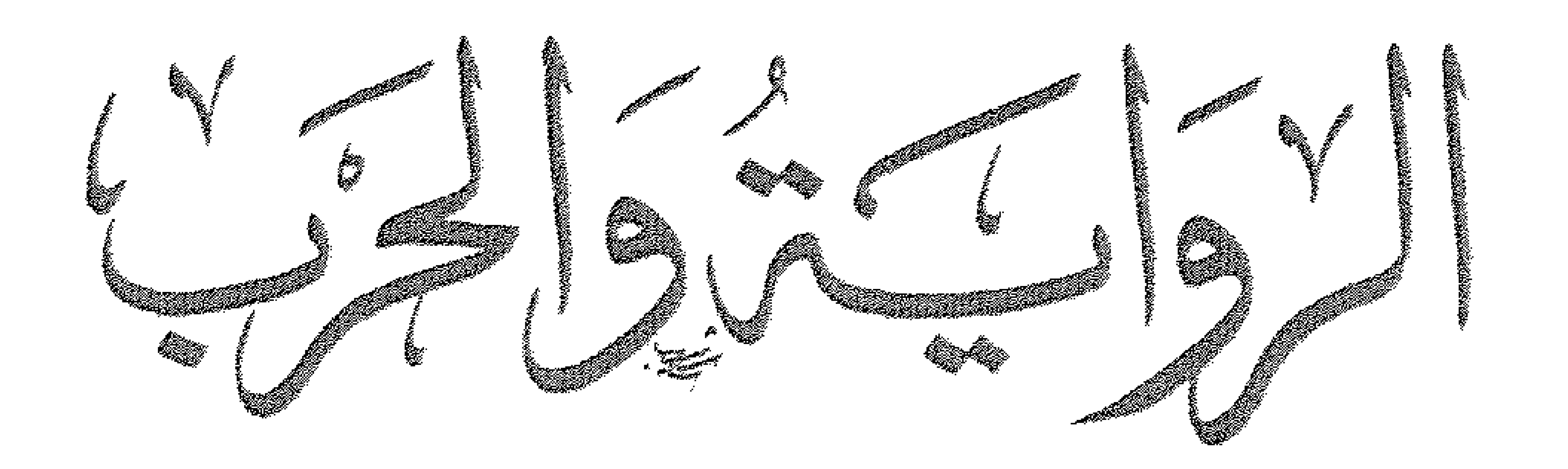
كل هذا التمهيد، لنخرج منه الى السؤال التالي: اذا كان جو الابداع والمبدع الفلسطيني طوال العقود الاربعة الماضية، كما سبق ان صورناه ودللنا عليه، فعن ماذا سيكتب المبدع الفلسطيني من الآن ولاحقا، بعد ان خبا لهيب المقاومة، وتوقف رسميا الكفاح المسلح ضد العدو الصهيوني، واعترفت المجالس الوطنية الفلسطينية بدولة العدو في فلسطين المحتلة سابقا ـ اسرائيل الآن بعد اعتراف المجلس الوطني الفلسطيني ـ وبعد ان قطعت المفاوضات المباشرة مع اسرائيل (بدون صفة العدو) شوطا، وبعد

استعداد غالبية القيادة الفلسطينية للاجتماع مع اسحق رابين واعلان ذلك صراحة، وبعد المداولات والاتصالات حول وقف الانتفاضة التي خفت حدتها كثيرا منذ مؤتمر مدريد، وبعد استعداد الحكومة الاسرائيلية لالغاء القانون الخاص بتجريم الاتصالات مع منظمة التحرير الفلسطينية، وبعد عشرات اللقاءات بين كتاب وصحافيين فلسطينيين واسرائيليين، وبعد.. وبعد.. عن ماذا سيكتب المبدع الفلسطيني لاحقا؟ نطرح ذلك لأننا نعي ان الأدب في أغلب الظروف انعكاس للمرحلة المعيشة وتعبير عنها، لذلك نسأل: هل سيكتب المبدع الفلسطيني لاحقا عن التعايش مع اسرائيل؟

وهل سنقرأ قصائدا وقصصاً وروايات عن كل ما هو نقيض لموضوعات العقود السابقة؟

واذا تمرد المبدع الفلسطيني على كل موضوعات وضغوطات هذه المرحلة، فعن ماذا سيكتب؟

فهرس الدراسات



ليس من المبالغة القول ان الحرب قد ولدت على وجه الأرض، مع ولادة الجنس البشري، الى الحد الذي يجعلنا نعتقد انها سمة من سمات هذا الكائن، فلم يخلُ أي عصر من الحروب المحدودة، زماناً ومكاناً، او الحروب الشاملة، التي يمتد زمانها ويتسع مكانها، لتشمل أجناساً مختلفة ضمن ظروف متنوعة يختلف في أغلب الأحيان على تفسيرها، وتوضيح اسبابها ودوافعها. ان نزعة الاعتداء تنبع من طبيعة النفس الإنسانية التي يشكل الاستئثار والأنانية معلماً أساسياً من معالمها، فمنذ القدم والعالم يعيش سلسلة من الحروب والغزوات والغارات، تكاد لا تنقطع، فكل معركة تسلم الى أخرى، وكل حرب تنتهي في بقعة، لتبدأ ثانية في بقعة نائية او قريبة.

هذا الكتاب يحتوي على عدة دراسات تتناول كافة مراحل الحروب العربية، سواء مع اسرائيل، او الحروب العربية ـ العربية وانعكاساتها في الرواية العربية، وقد سعينا لتحليل هذه الانعكاسات بشكل علمي ومدروس لكي يصبح بالإمكان تناولها بسهولة ويسر من قبل القراء والدارسين.



المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي، هاتف ٨٠٧٩٠٠/٨١٢
تلكس LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧
الغلاف: زهير أبو شايب